



MCLUHAN

La galassia Gutenberg



ARMANDO EDITORE

Classici Armando

Marshall McLuhan

La galassia Gutenberg

Traduzione di Stefano Rizzo



L'opera è suddivisa in tre parti (*Prologo – La galassia Gutenberg – La galassia riconfigurata*). Ma vi sono poi centosette “glosse”, o commenti alle costellazioni in cui è suddiviso ogni capitolo, come è chiaramente spiegato nella nota del traduttore Stefano Rizzo, al quale l'editore è particolarmente grato per la non lieve ed intelligente fatica. Queste note di collegamento, o “glosse”, sono elencate da p. 405 a p. 415 del testo, e possono offrire, assai più del brevissimo sommario, un primo panorama di questa complessa opera che, per un particolare impegno editoriale, appare contemporaneamente a uno studio critico sull'Autore: G. Gamaleri, *La galassia McLuhan* (N.d.E.).

Introduzione alla seconda edizione italiana

GIANPIERO GAMALERI*

1962-2012. Ricorrono cinquant'anni dalla prima edizione canadese de *The Gutenberg Galaxy. The making of the Typographic Man*, edita dalla Toronto University Press e pubblicata in Italia da Armando Editore nell'accurata traduzione di Stefano Rizzo. Eppure il testo resiste brillantemente al passare del tempo, tanto da richiedere una nuova edizione, anche in coincidenza con il centenario della nascita di Marshall McLuhan, essendo nato ad Edmonton, nello Stato dell'Alberta (Canada), nel 1911.

La tenuta di questo libro ha una motivazione semplice: la sua capacità di ricercare nelle modalità di comunicazione del passato le dimensioni dell'uomo contemporaneo. In una parola, McLuhan propone una rilettura della storia che ci consente di cogliere gli interrogativi essenziali che l'umanità si pone da che mondo è mondo e che vengono rappresentati attraverso l'esperienza letteraria, l'espressione artistica, la riflessione filosofica, la meditazione religiosa.

Le opere di Marshall McLuhan sono state tradotte in Italia con un certo ritardo, capovolgendo anche la successione con cui hanno visto la luce in Canada e nel mondo anglosassone.

La prima edizione italiana di *Understanding Media*, pubblicata da il Saggiatore con l'infelice titolo *Gli strumenti del comunicare*¹ – letteralmente sarebbe “capire i media” – è del 1967, tre anni dopo la pubblicazione originale.

La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico esce in Italia addirittura nel 1976, quattordici anni dopo la versione originale, che è del 1962 per iniziativa di Armando Editore, che gli affianca la monografia di Gianpiero Gamaleri *La galassia McLuhan*. Questa successione ha reso più difficile capire il percorso intellettuale dell'autore, che nelle ultime pagine della *Galassia* annunciava come sviluppo del suo pensiero *Gli strumenti del comunicare*.

Non vogliamo approfondire le vicende editoriali che hanno portato a tale inversione. Il fatto è che, sino alla prima edizione italiana, il nostro panorama culturale e scientifico è stato privo di una tessera essenziale per la comprensione più piena del “mosaico McLuhan”.

Quello che oggi constatiamo è che, malgrado questa “partenza ritardata” e la citata inversione cronologica delle opere, l'attenzione per McLuhan nel nostro Paese, lungi dall'affievolirsi, si è andata via via incrementando, come attesta questa

rinnovata edizione de *La galassia Gutenberg*, che avviene in coincidenza con il centenario della nascita (1911-2011) dello studioso canadese.

La storia per capire l'attuale cultura postalfabetica

Bisogna subito aggiungere che in nessun altro Paese come in Italia il pensiero di McLuhan, malgrado il ritardo nella traduzione di alcune sue opere, è stato colto così in profondità. Molti sono gli incontri di studio legati alla ricorrenza del centenario della nascita: dallo IULM di Milano alla Sapienza e all'Università degli Studi Roma Tre. Ma prima ancora, nel 2006, era uscito il volume, a cura del sottoscritto, intitolato *Understanding McLuhan. L'uomo del villaggio globale*, con saggi a lui dedicati da studiosi italiani fin dagli anni '60: Ferrarotti, Eco, Barilli, Bettetini, Prini, Gozzer, Agnese, Tinacci Mannelli, Lorenzini, Sartori, Mascilli, Migliorini, Baragli, Esposito. Alla critica di Umberto Eco che giudicava McLuhan scarsamente utilizzabile per una rigorosa analisi dei processi di comunicazione faceva da contrappunto la convinzione di Renato Barilli che soltanto i pensatori capaci di una visione sintetica del cambiamento potessero cogliere l'originalità e lo spessore dello studioso canadese. E, analogamente, alle puntigliose critiche di Enrico Baragli anche alla dimensione religiosa del suo pensiero si contrapponeva l'esaltazione di McLuhan fatta da Rosario Esposito che gli attribuiva addirittura "il trapasso galattico del Mar Rosso". Saggi, quindi, tutt'altro che rituali, ma al contrario attuali, vivaci, capaci di appassionare il lettore. Così come venivano rievocati alcuni appassionanti passaggi biografici, come quelli della sua conversione al cattolicesimo e del suo avventuroso matrimonio, superando le resistenze della famiglia della sposa.

Sono anche da ricordare le quattro monografie di testi di McLuhan curate dallo scrivente e pubblicate da Armando Editore nel 1998 con i titoli *La cultura come business: il mezzo è il messaggio*, *Percezioni: per un dizionario mediologico*, *Le radici del cambiamento: Platone, Shakespeare e la tv* e *Media e nuova educazione: il metodo della domanda nel villaggio globale*, quest'ultimo con introduzione di Ester Marisa Gandini. Più recentemente, dal 2009 ad oggi, sono anche da segnalare tre monografie sul profilo letterario di McLuhan pubblicate, a cura di S. D'Offizi, anche queste dall'Editore Armando con il titolo comune *Letteratura e metafore della realtà*.

Tornando ai saggi italiani di più antica data, appare significativo segnalare una relazione tenuta a Perugia nel lontano 1969 nell'ambito del convegno "Il mondo di domani", che dà la chiave di lettura de *La galassia Gutenberg*. Scriveva fin d'allora il filosofo Paolo Filiasi Carcano: «La cosa fondamentale da notare a questo riguardo è, secondo McLuhan, che la forma del medium (cioè la sua modalità percettiva) è più importante rispetto al contenuto trasmesso: e questa osservazione può diventare la premessa di una nuova storiografia, la quale insista e metta in rilievo le svolte caratteristiche più importanti inerenti alle tecnologie della comunicazione (...). Il porre l'accento sull'evoluzione delle tecnologie della comunicazione può costituire un criterio storiografico di notevole interesse. L'invenzione della scrittura, poi quella dell'alfabeto, infine quella della stampa, e ora la diffusione dei mass media segnano

delle tappe storiche, estremamente significative, delle quali forse non siamo riusciti ancora a comprendere tutta la portata. Noi stiamo entrando ora in una nuova fase che, per contrasto alle culture orali e alle culture letterate alfabetiche, potrebbe essere qualificata come postalfabetica: noi ci troviamo perciò in un periodo di trapasso, e ciò comporta una serie di gravi problemi la cui natura è ancora lungi dall'essere chiarita (...). Ciò corrisponde, d'altro lato, al carattere proprio della cosiddetta "tecnologia elettrica", e all'importanza che i concetti di campo, di forma, di struttura, vanno sempre più assumendo nel pensiero scientifico contemporaneo. Mentre da un lato in gran parte del mondo si combatte una grande battaglia contro l'analfabetismo, per rendere possibile il passaggio da una cultura orale a una cultura letterata, nei paesi scientificamente e tecnologicamente più sviluppati si avverte la crisi della cultura alfabetica e l'esigenza di una nuova cultura postalfabetica».

Quando scrive *La galassia Gutenberg*, McLuhan è a sua volta tanto persuaso dell'irruzione di questa cultura postalfabetica – rivalutazione dell'oralità rispetto alla scrittura – da rendere necessario un decisivo approfondimento della grande epopea che si è legata all'invenzione e alla diffusione della stampa perché solo recuperando le radici si possono apprezzare senza timori i rami nuovi di una società e della sua cultura. In chiusura della sua opera, l'autore si poneva cinquant'anni fa un interrogativo attualissimo: «Quali saranno le nuove configurazioni di meccanismo e di alfabetizzazione via via che queste più antiche forme di percezione e di giudizio vengono permeate dalla nuova tecnologia elettrica?». E rispetto al momento in cui persino le penne biro vengono sostituite anche da parte dei bambini dai tasti del computer e dalla pratica del touch screen delle nuove lavagne interattive multimediali, McLuhan già scriveva: "La nuova galassia elettrica di eventi è già penetrata profondamente nel *La galassia Gutenberg*. Anche senza una collisione, una simile coesistenza di tecnologie e di forme di consapevolezza provoca traumi in ogni persona vivente".

Creare consapevolezza è il compito che McLuhan si prefigge per affrontare e superare i traumi del vorticoso cambiamento psico-percettivo e culturale dei nostri tempi. E non è casuale l'impegno da lui espresso anche sul terreno educativo, con un libro come *La città come aula*, curato per le Edizioni Armando da Ester Marisa Gandini, che non è costituito da risposte ma soltanto da domande. Oggi quelle risposte che faticosamente bisognava affidare alla scrittura e alla stampa sono in grandissima parte contenute nella rete di Internet e l'educazione consiste in una pedagogia della domanda: saper porre i giusti interrogativi per ricevere le giuste risposte. Ma la premessa di tutto ciò è il recupero delle tracce culturali precedenti: la *galassia Marconi* deve essere alimentata dalla *galassia Gutenberg*.

Un libro-non-libro

C'è poi un altro dato da tenere presente in questa parabola tra passato, presente e futuro: *La galassia Gutenberg* è il libro che segna il passaggio di McLuhan dagli interessi letterari di tipo erudito e filologico allo scenario di una comunicazione in rapidissima evoluzione. Un passaggio quanto mai naturale, tanto è vero che il lettore lo avvertirà non come una forzatura, ma come un'evoluzione sia degli interessi

dell'autore che della natura stessa dei problemi affrontati.

Questo itinerario di pensiero si riflette anche sulla struttura del libro. Conosciamo bene l'obiezione che è stata mossa a McLuhan da alcuni critici: come puoi parlare del superamento della scrittura e della stampa – gli si è obiettato – nel momento in cui ti servi del libro per esprimere il tuo pensiero? A parte che l'autore canadese ha percorso anche altre strade espressive, come interviste, conversazioni, filmati e persino l'apparizione in una sequenza di *Io ed Annie* di Woody Allen, in questo stesso lavoro ha adottato un metodo espositivo che destruttura il percorso narrativo tipico della carta stampata. *La galassia Gutenberg* si può paragonare più a un giornale che a un libro. Non è costituito da capitoli ma da “glosse” che potrebbero essere assimilate agli articoli di un quotidiano e che danno come risultato un testo che si può leggere partendo da qualsiasi pagina, così come il lettore del giornale può privilegiare, secondo il suoi interessi, la politica, l'economia, la cronaca o lo sport. Non a caso uno degli studiosi prediletti e più citati da McLuhan è quel James Joyce, autore di un *Ulisse* che non è altro che la figura modernissima di un giornalista sperimentatore di nuovi linguaggi e di inedite strutture narrative. Da buon irlandese, a quei connazionali che gli obiettavano la “connivenza letteraria” con gli inglesi, egli obiettava: “Non è affatto vero: io agli inglesi ho distrutto la lingua”. E analogamente McLuhan, anch'egli di origine irlandese, ha in certo modo destrutturato i format espressivi, cercando nuovi legami originali tra letteratura e nuovi media. *La galassia Gutenberg* è organizzata, per così dire, in sequenze cinematografiche o, forse ancor meglio, come i servizi di un telegiornale o le finestre (*windows*) di un sito web. Ma l'autore si propone di fare lo stesso percorso con riferimento alla pittura, all'architettura, con il superamento della inesorabile logica della prospettiva, fino ad arrivare all'esperienza religiosa del monaco medievale il cui “cubicolo di lettura era di fatto una cabina di audizione”.

Il tutto avviene all'interno di un'evoluzione complessiva che McLuhan esplicherà in un'altra serie di saggi il cui titolo parla da sé: *Dall'occhio all'orecchio*. Egli individua una tendenza complessiva dell'umanità contemporanea, senz'altro potenziata dai più recenti fenomeni di globalizzazione: la prevalenza dei sensi della vicinanza, della partecipazione, del coinvolgimento e della sintesi, tipici dell'orecchio, rispetto al distacco, all'oggettività e all'analisi imposti dalla prevalenza della vista. Nel dilagare dell'audiovisivo è in realtà l'uditivo che prevale sul visivo: i sensi della vicinanza prevalgono su quelli della lontananza. E se si guarda al passato, se si indaga all'interno delle glosse che compongono *La galassia Gutenberg* ci si accorge che questa tendenza dal “fuori” verso il “dentro”, dall'esplosione verso l'implosione era presente da tempo, veniva da lontano.

Il nostro stesso pianeta si va contraendo drasticamente, attraverso i processi di mobilità materiale e virtuale. Il viaggio fuori di noi deve tradursi oggi nel viaggio dentro di noi. Ed allora le riflessioni de *La galassia Gutenberg* riprendono tutta la loro fondamentale importanza: il “cubicolo di lettura” di ciascuno di noi diventa “una cabina di audizione” dell'insieme dei messaggi da cui siamo incalzati.

L'accusa di determinismo tecnologico

Vi sono alcuni problemi su cui la critica a McLuhan si è esercitata con particolare insistenza. Possiamo richiamarne due particolarmente rilevanti.

Il primo problema consiste nel dibattere l'affermazione di Dell Hymes: «L'autore [McLuhan] ragiona in modo tale che “fattore importante” diventa nel suo lavoro Sinonimo di “caratteristica primordiale e determinante”»². Si tratta, cioè, di approfondire il tema che Renato Barilli ha ricondotto alla pregnante espressione “determinismo tecnologico di McLuhan”: davvero il canadese considera i media, le tecnologie fattori esclusivi di trasformazione sociale e di evoluzione storica?

La seconda questione è anch'essa riconducibile all'asserzione di un altro critico, Raymond Williams: «Paradossalmente, la vera riuscita di questo libro [*La galassia Gutenberg*] sarebbe press'a poco quella di annullare se stesso»³. Anche su questo tema la critica in Italia è stata particolarmente acuta, soprattutto attraverso l'attenta analisi condotta da Umberto Eco intorno alle “tecniche di argomentazione” di McLuhan.

Sarebbe troppo lungo in un'Introduzione affrontare questi problemi con l'ampiezza che meriterebbero: per cui conviene rinviare al nostro lavoro *La galassia McLuhan*, edito a sua volta da Armando⁴, in cui essi sono convenientemente affrontati. Qui si può sottolineare piuttosto il contributo più specifico che *La galassia Gutenberg* reca per una loro tematizzazione.

Riguardo il primo punto richiamiamo al lettore le prime pagine del Prologo: in esse McLuhan rende esplicito il suo metodo, che potremmo chiamare scientifico-sperimentale. Egli cita la nota introduzione di Claude Bernard a *Lo studio della medicina sperimentale*, in cui si rende esplicito il modo di procedere del ricercatore che, per cogliere le variazioni apportate all'organismo da un singolo organo, interviene a modificare l'assetto naturale dell'intera struttura, isolando un singolo fattore di mutamento, una singola funzione. Chiaramente, però, quanto più è complesso il “corpo” su cui si lavora (in McLuhan è addirittura il “corpo” storico-sociale), tanto meno vincolanti appaiono le modificazioni introdotte isolando un singolo fattore. Certo è che il fattore isolato dal canadese (quello tecnologico) è stato sinora tanto trascurato quanto prepotentemente incidente si manifesta oggi e nelle prevedibili prospettive. Aggiunge tuttavia McLuhan con insolita umiltà: «*La galassia Gutenberg* tenta almeno di fornire “questa cosa soltanto che non sappiamo” [cioè il fattore di trasformazione sinora trascurato]. Ma anche così potremmo benissimo scoprire che vi sono altre cose che non sappiamo!».

La seconda questione è stata al centro di polemiche inesauribili: come può McLuhan affidare al medium-libro la sua revisione radicale dei processi mediali? Come può incapsulare in una struttura di comunicazione pre-fissata, di tipo alfabetico-grafico, le sue argomentazioni intorno a un equilibrio del sensorio che valorizzi anche la componente audio-tattile? Non avrebbe dovuto fornirci piuttosto un “pacchetto multimediale” (per usare una espressione dei pedagogisti *à la page*) la cui componente essenziale avrebbe potuto essere un tam-tam? Scherzi a parte, anche su questo punto la diatriba rischia di essere inesauribile, tanto quanto a noi spetta di essere stringati. Ci limitiamo, dunque, a riferire una frase che il critico Frank Kermode riprende da una lettera di McLuhan, se non altro per segnalare, al di là della riuscita, l'intenzione dell'autore. Scrive Kermode: «In questo libro [*The Gutenberg Galaxy*], come nel successivo [*Understanding Media*], McLuhan urta

contro un insuperabile problema di metodo. La tipografia ci ha resi incapaci di apprendere e di esporre le cose se non attraverso «una metamorfosi delle diverse situazioni attuata secondo un'unica prospettiva», in altre parole riducendo tutto al lineare, ed al successivo... Questa difficoltà viene forse afferrata meglio in una lettera che McLuhan ha avuto l'amabilità di scrivermi e di cui mi permetto di richiamare un passaggio. Idealmente, dice McLuhan, questo libro [*The Gutenberg Galaxy*] dovrebbe presentarsi sotto forma di ideogramma o, a rigore, di film. Al di là di questa soluzione egli non vede come si possa “creare un'immagine lineare che resti, malgrado tutto, aperta”⁵. Anche a questo proposito lasciamo al lettore di giudicare quanto il gioco di “glosse”, “capitoli”, “indici”, nonché le varie tecniche espressive e di argomentazione facciano de *La galassia Gutenberg* una serie ideogrammi e di sequenze aperte piuttosto che una successione chiusa di modelli alfabetico-causali.

Tre diversi itinerari per attraversare la “galassia”

A quest'ultima questione di metodo si collega un problema sostanziale, quello concernente il “valore” delle generalizzazioni mcluhaniane: costituiscono esse dei punti di principio, come sembrerebbe considerarle Renato Barilli laddove parla di “dignità”, oppure sono proposizioni ipotetico-probabili, aperte per definizione a continue revisioni, aggiustamenti, rettifiche, come le abbiamo intese noi quando nel nostro lavoro *La galassia McLuhan* le abbiamo chiamate “dominanti”?

Anche in questo caso non vogliamo tanto approfondire il merito della questione quanto indicare l'orientamento dell'autore, lasciando al lettore il compito di giudicare la corrispondenza tra intenzioni e sviluppi dell'opera. Citiamo, dunque, McLuhan: «Sono un ricercatore. Getto la mia sonda. Non ho punti di vista pregiudiziali. Non mi attengo a un'unica posizione. Finché uno, nella nostra cultura, rimane nella stessa posizione, è il bene accetto. Ma appena si mette a camminare in lungo e in largo e comincia a superare i limiti fissati, è un delinquente, bisogna arrestarlo. L'esploratore è un essere assolutamente illogico. Non conosce mai il momento in cui sta per fare qualche scoperta straordinaria. E la logica è un termine privo di significato se lo si applica all'esploratore. Se avesse voluto essere logico con se stesso avrebbe cominciato col restare a casa sua. Jacques Ellul ci assicura che la propaganda comincia quando cessa il dialogo. Io dialogo con i media, mi getto alla ventura nell'esplorazione. *Io non spiego nulla. Esploro.*»

Questo l'*animus* intellettuale di McLuhan. Ma in che misura ha tenuto fede a questo proposito? Lasciamo aperto anche questo interrogativo. Riportiamo tuttavia, per comodità del lettore, uno schema riassuntivo delle generalizzazioni mcluhaniane introdotto da Kenneth Boulding, avvertendo esplicitamente che le proposizioni di cui esso si costituisce non debbono comportare il giudizio intorno alla loro natura di asserzioni causali piuttosto che di elaborazioni ipotetico-probabili. Anche questo giudizio dipende dalla valutazione che il lettore farà di tuttata l'architettura del pensiero del canadese.

Ecco, dunque, le “proposizioni forti” del Boulding:

1. La struttura di un sistema sociale è funzione della natura dei media che servono alla trasmissione delle comunicazioni e non del contenuto di queste comunicazioni...
2. Si possono distinguere i media in media “caldi”, che non esigono da parte di chi li utilizza una grande partecipazione, e media “freddi”, in cui al contrario il processo di comunicazione esige una partecipazione importante dell'utilizzatore. L'effetto prodotto da un medium sulla struttura dipende in buona parte dalla sua temperatura...
3. La stampa ha provocato una “esplosione” che ha portato all'atomizzazione di un antico e solido ordine in diversi frammenti umani, individuali, differenziati, meccanici, segnando così la nascita dell'economia classica, del protestantesimo e della catena di montaggio. L'elettricità, al contrario, provoca una “implosione” che unifica il sistema nervoso di tutta l'umanità in un tutto simultaneo, e ciò ci riporta al villaggio tribale, ma, questa volta, in scala planetaria⁶.

Come si può constatare questi punti segnano il rapporto tra media (o tecnologie) e sistema sociale (I proposizione) e tra media e sviluppo storico (III proposizione), individuando altresì (II proposizione) la meccanica – formale e non contenutistica – d'incidenza di tali fattori di trasformazione.

Anche questo costituisce un complesso di ipotesi che il lettore è chiamato a verificare durante il suo viaggio ne *La galassia Gutenberg*.

Sbocchi possibili di un'ipotesi di lavoro culturale

L'intrico delle citazioni, nonché dei collegamenti che fanno ponte tra di esse, può anche portare a un certo disorientamento. Capita raramente di affrontare un autore che abbina con tanta disinvoltura Shakespeare e Carothers, Rabelais e Riesman, de Chardin ed Eliade, Joyce e Bacone, Huizinga e Einstein. Un simile cocktail, seppure reso meno esplosivo attraverso una relativa separazione dei componenti, attuata con la tecnica del discorso a mosaico, che rende meno vincolanti i passaggi, rischia tuttavia di dare alla testa. È vero che pazientemente e talora quasi pedantemente McLuhan ci richiama il *leit motiv* della sua orchestrazione culturale, tuttavia, seguirlo nel suo slalom intellettuale non è sempre agevole. Vorremmo perciò sviluppare alcune brevi considerazioni nate dalla preoccupazione di cogliere il filo essenziale del ragionamento mcluhaniano ed orientate a offrire alcuni spunti per quello che potremmo chiamare il “dopo McLuhan”. Normalmente, infatti, quanto più un lavoro è impegnato, come lo è il presente, su di un piano squisitamente speculativo, tanto più rischia di essere improduttivo all'interno della esperienza, che è sì concettuale, ma anche pratica, del lettore. Potremmo anche noi provare a rispondere alla domanda umoristico-provocatoria di Umberto Eco, che sembra quasi assimilare il nostro autore a un rinomato amaro medicinale: “Fa bene leggere McLuhan?”.

La produttività di McLuhan ha bisogno, a nostro avviso, di misurarsi su tutta una gamma di ricerche sperimentali. Egli ha energicamente spostato l'ottica con cui siamo abituati a considerare le cose, sia quelle che ci coinvolgono in contemporanea,

sia quelle che costituiscono retaggio del passato: ora è il momento di sottoporre a verifica la legittimità e l'utilità di questo modo nuovo di considerare la realtà.

Quali possono essere alcuni più rilevanti punti cui applicare codeste operazioni di controllo?

Un primo punto, a nostro avviso, dovrebbe essere quello del rapporto tra medium e partecipazione. La tesi di McLuhan è ben nota: la partecipazione è tanto più intensa quanto più viene assicurato l'equilibrio del sensorio. Partecipazione, dunque, come armonia psico-percettiva garantita attraverso la trama dei rapporti medialti in cui siamo immersi. L'ipotesi è suggestiva e appare "vera" a una prima considerazione di buon senso. Ma possiamo limitare la portata della tematica a questo livello? Vi sono certamente in McLuhan spunti che indicano che gli esiti debbono essere molto più ampi, coinvolgendo obiettivi sociali, politici, culturali, ecc. Si tratta di dare impulso a questi sviluppi, attraverso una trama di ricerche interdisciplinari per le quali si possono già intravedere alcuni ambiti privilegiati: l'ambito educativo, in primo luogo; l'ambito di applicazione dei mass media, e così via.

Un secondo punto, strettamente collegato al primo, è quello che concerne il collegamento tra emittente e ricevitore nel processo mediale. Si può parlare di equilibrio del sensorio e di partecipazione quando non si stabilisca un effettivo *feed back*, un'effettiva risposta allo stimolo iniziale? Non vi è dubbio che nell'architettura mcluhaniana questo tema non solo sia implicato, ma che anzi attinga al livello più profondo: non si tratta, infatti, egli ci ammonirebbe, di prevedere dei rimbalzi di "contenuti", ma forme di coinvolgimento che valorizzino l'intero complesso della nostra personalità. È come la risposta vitale del bambino che è già implicita nel contatto audio-tattile con il piccolo mondo che lo avvolge; o come la risposta degli allievi alla riuscita esposizione del maestro tutta racchiusa nell'intensità dei movimenti pupillari. Ma l'aver spostato il problema del *feed back* dal piano rozzo delle repliche di contenuto al piano compiutamente umano delle intese medialti ha come conseguenza non un appagamento, ma una enorme crescita di curiosità scientifica ed esistenziale: anche in questa linea il "dopo McLuhan" (e non solo McLuhan, sia chiaro) deve diventare fertile di iniziative.

Da queste considerazioni potrebbe emergere una terza pista di riflessioni e di indagini possibili, che potremmo provocatoriamente indicare come la rivalutazione mcluhaniana del contenuto. Potremmo utilmente far partire questa ipotesi da un passo di McLuhan in cui egli fa un bilancio del match televisivo tra Nixon e Kennedy nella loro ormai epica battaglia per la presidenza degli Stati Uniti, vinta da quest'ultimo sul filo di lana grazie – tutti i commentatori politici sono stati d'accordo – soprattutto al "tono" del suo intervento attraverso il piccolo schermo.

Ma allora – potremmo sostenere – il "contenuto" non è bandito dalla analisi mcluhaniana: in realtà Kennedy ha fatto di se stesso il "contenuto" più efficace che il medium TV potesse accogliere in quella circostanza.

Ecco, crediamo che questo sia il taglio esatto attraverso cui riconsiderare il ruolo del "messaggio": vederlo intimamente connesso col medium, come un'unica entità che entra in risonanza con la nostra esperienza in un determinato contesto socio-culturale.

Insomma, il “contenuto” è il modo d’essere del medium alla luce di tre parametri fondamentali: la natura-struttura del medium stesso; l’esperienza umana, letta in chiave psico-percettiva innanzi tutto ma poi anche in chiave di maturazione cognitiva; il contesto socio-culturale in cui la comunicazione si attua.

Da tutto questo deriva che il “contenuto” non è affatto estraneo all’impostazione di McLuhan; anche se il canadese ha in certo modo giustamente negato la rilevanza del “contenuto”, per il modo semplicistico con cui quasi sempre è stato assunto nelle indagini sui processi mediali.

Ciò che McLuhan rifiuta è l’idea di ipostatizzare una entità (il “contenuto”, appunto), al fine di poterla meccanicamente travasare in contenitori, in forme tra loro profondamente diverse. Questa operazione, ancora tanto frequente, è contraria radicalmente a qualsiasi scientificità d’indagine. E se non altro in questa linea dovrebbe essere riconosciuto a McLuhan il più serio impegno scientifico: nell’aver messo a soqquadro una grossa area di analisi, caratterizzata da grossolane superficialità.

Vi è dunque spazio, a nostro avviso, per un discorso sui “contenuti” nell’orientamento di ricerca proposto da McLuhan. Ne deriva tutta una serie di valutazioni d’ordine politico, sociale, morale, religioso, ecc. poggiate su di un solido schema interpretativo delle dinamiche del nostro tempo. Ma questo nuovo modo di assumere il “problema del contenuto” visto come sistema di equilibri tra diversi processi mediali impone una linea di riflessione e di ricerca che deve essere ancora inaugurata, almeno nella sua intenzionalità globale.

Note

*Ordinario di Sociologia dei processi culturali e comunicativi, Università degli Studi Roma Tre. [↩](#)

¹Il rilievo critico riguardo la traduzione del titolo dell’opera di McLuhan è mosso anche da R. Barilli, nel capitolo *L’estetica tecnologica di Marshall McLuhan*, in *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano 1974, pp. 45, n. 1, e 48. [↩](#)

²D. Hymes, *L’auteur raisonne de telle façon que ‘facteur important’ devient chez lui synonyme de ‘caractéristique primordiale et déterminante’*, in AA.VV., *Pour ou contre McLuhan*, Seuil, Paris 1969, pp. 162-163. [↩](#)

³R. Williams, *Paradoxalement, la vraie réussite de ce livre serait presque de s’anéantir lui même*, in AA.VV., *op. cit.*, pp. 180-184. [↩](#)

⁴G. Gamaleri, *La galassia McLuhan. Il mondo plasmato dai media?*, Armando, Roma 1976. [↩](#)

⁵F. Kermode, *McLuhan remplace le mot genèse par presse typographique et retrouve la chute dans la dissociation de la sensibilité*, in AA.VV., *op. cit.*, pp. 164-171. [↩](#)

⁶K.E. Boulding, *Il est assez typique des esprits très créateurs d’enfoncer de très gros*

clous mais de taper toujours un peu à côté, in AA.VV., *op. cit.*, pp. 61-69. [↩](#)

Introduzione all'edizione italiana

GIANPIERO GAMALERI

Tra analisi scientifiche e spunti polemici degli specialisti, progressivo interesse dell'opinione pubblica agli "slogan" di McLuhan

La prima edizione italiana di *Understanding Media*, pubblicata nel 1967 da il Saggiatore con l'infelice titolo *Gli strumenti del comunicare*¹, suscitò una vampata di interesse intorno a Marshall McLuhan. Così come già si era verificato nel mondo culturale anglosassone e parzialmente in quello francese, intervennero nel dibattito firme di primo piano, come Umberto Eco, Nicola Abbagnano, Enrico Fulchignoni, Antonio Miotto, Enrico Baragli, Camillo Pellizzi². Proprio quest'ultimo annunciava, sull'onda di tale interesse, l'imminente traduzione dell'altra opera fondamentale di McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, pubblicata già dal 1962 (cioè due anni prima di *Understanding Media*) per i tipi dell'University of Toronto Press.

Non sappiamo quali siano state le vicende editoriali che hanno portato a disattendere tale proposito. Il fatto è che, sino alla presente prima edizione italiana, il nostro panorama culturale e scientifico è stato privo di una tessera essenziale per la comprensione più piena del "mosaico McLuhan".

Possiamo dire che nel frattempo l'attenzione portata allo studioso canadese si sia da noi affievolita? Certo la stagione delle critiche espresse intorno al 1967 non si è più ripetuta, ma del resto non ve n'era neppure l'occasione. Tuttavia si deve registrare tutta una serie di approfondimenti successivi, molti dei quali di serio livello scientifico, che hanno confermato, anche nella nostra area culturale, la centralità e la forza provocatoria del suo pensiero.

Un primo filone di interesse può essere identificato in una serie di interventi mossi con un'ottica prevalentemente filosofica. Uno spunto a tali riflessioni fu dato dall'Incontro internazionale della serie "Il mondo di domani", tenutosi a Perugia dal 28 aprile al 2 maggio 1968 sul tema *La televisione nella scuola di domani*. La ricerca di un fondamento filosofico da porre a base anche delle indagini di carattere applicativo – ricerca che rappresenta l'aspetto peculiare degli Incontri perugini presieduti da Pietro Prini – non poteva non indirizzare il dibattito anche verso l'analisi culturologica mcLuhaniana. Oltre lo stesso Prini, anche Paolo Filiasi Carcano individuò nel pensiero di McLuhan una chiave interpretativa essenziale

non solo per la comprensione del nostro tempo, ma anche per una revisione radicale dei criteri storiografici tuttora prevalenti: e fu in tale sede che Filiassi Carcano manifestò esplicitamente la sua predilezione scientifica per *La galassia Gutenberg*³.

Sempre nel solco della riflessione filosofica, con particolare attenzione alla tematica estetica, è da collocare l'impegnativo studio di Renato Barilli, maturato nell'ambito del corso di Estetica da lui tenuto all'Università di Bologna nell'anno accademico 1971-72⁴. Altri due filoni interpretativi affiorati nella cultura italiana meritano di essere richiamati.

Il primo è costituito da interventi di orientamento cristiano. Già abbiamo fatto cenno alla presentazione problematica ma certamente densa di interesse fatta da Enrico Baragli di *Understanding Media* (sappiamo personalmente con quanta attenzione padre Baragli abbia seguito dal '67 ad oggi ogni critica mcluhaniana). A ciò occorre aggiungere i vari articoli di Rosario F. Esposito, che impernia sul pensiero di McLuhan una ricchissima serie di considerazioni teologiche e pastorali, ponendosi nell'alveo tracciato all'estero da un Walter Ong o da un Jean Collet⁵.

Il secondo filone interpretativo è di marca dichiaratamente marxista. Nelle sue espressioni italiane (Pio Baldelli, Roberto Faenza), esso si motiva in termini di opposizione irreversibile all'indirizzo mcluhaniano, risolvendo brutalmente la questione dell'equilibrio in McLuhan tra posizione ideologica e posizione scientifica a totale svantaggio di quest'ultima⁶. Ma proprio per il progresso della cultura scientifica italiana vi è da augurarsi che, magari traendo spunto dalla traduzione de *La galassia Gutenberg*, questa sentenza sommaria venga ridiscussa in appello. Al di là del mondo degli "addetti ai lavori", vi è da richiamare anche il fatto che in questo quasi-decennio la presenza di McLuhan si è dilatata in Italia in un'ampia sfera di persone: insegnanti di vari ordini di scuole e di diverse discipline, studenti, operatori culturali in genere. Si tratta di una conoscenza spesso non diretta, per così dire una "conoscenza senza lettura", una "conoscenza per slogan": una conoscenza cioè che apre ad una curiosità più che non chiuda intorno ad asserzioni ben possedute. Ma ciò può non essere un male e può in certo modo costituire la riprova di come il canadese, con buona pace di Umberto Eco, abbia saputo incidere non solo con i suoi tentativi (riusciti?) di libri-mosaico, ma anche con la circolazione orale delle sue proposizioni-chiave, tra cui spicca la celeberrima provocazione "il medium è il messaggio".

La "galassia" come ipotesi di rifondazione di criteri storiografici

Veniamo ora a qualche considerazione intorno a *La galassia Gutenberg*. Lasciamo al lettore di giudicare la tenuta, alla distanza di 14 anni dalla sua stesura, dell'impianto culturale dell'opera. Per parte nostra vorremmo solo dire che l'attualità scientifica del lavoro viene corroborata dal tempo, anziché essere messa in crisi. Ciò sembra corrispondere ad una "glossa" di McLuhan, rintracciabile a pagina 230: «Ogni tecnologia ideata o esternata dall'uomo ha il potere di ottundere la consapevolezza umana durante il periodo della sua prima interiorizzazione». Ai nostri giorni la nuova tecnologia emergente con prepotenza è costituita dal complesso dei media riconducibili alle diverse applicazioni dell'elettronica. Stiamo

inoltrandoci in quella che anche uno studioso prudentissimo come padre Baragli ha definito «epoca tecnotronica... termine, salvo errori, coniato dal sociologo Zbigniew Brezinski per indicare l'ormai iniziata simbiosi di tutta la tecnologia con l'elettronica»⁷. Appare evidente che per l'interiorizzazione di queste nuove forme medialità si esige che passi un certo tempo, almeno quello necessario agli inevitabili assestamenti generationalignoseologici. Di conseguenza può avvenire – e noi ne siamo persuasi – che l'assimilazione delle tesi che individuano tali trasformazioni aumenti a mano a mano che ci si inoltra nel processo di cambiamento. È questo a nostro avviso il caso di McLuhan e della paradossale crescita di attualità del suo pensiero col passare del tempo. Del resto, egli non fa che confermare una sua osservazione espressa in *Understanding Media*, secondo la quale le epoche come la nostra, di accelerato avvicendamento di media, costituiscono eccezionali occasioni per cogliere la “verità” delle trasformazioni in atto. Ne *La galassia Gutenberg* questo movimento dell'incontro dei media inteso come successione di civiltà è ricorrente, per esempio nella felice immagine della risacca della cultura manoscritta quando ne cominciò l'assedio da parte della cultura tipografica. Abbiamo accennato all'attualità di McLuhan. Ma in fondo tale opinione avrebbe potuto appoggiarsi anche solo su *Understanding Media*. Che cosa di più, di nuovo, ci dice *La galassia Gutenberg*? A nostro avviso si tratta di qualcosa di essenziale. L'ampio disegno diacronico de *La galassia*, cioè il magmatico ma persuasivo tentativo in essa racchiuso di una rilettura originale della storia, ci porta a cogliere gli inediti criteri interpretativi del nostro tempo come l'estrema propaggine di una pianta saldamente radicata in orientamenti scientifici e di ricerca storica ormai dominanti. In altre parole, la lettura di questo testo rende evidente come non possa esservi frattura tra i fattori rilevanti di trasformazione operanti nel passato e quelli attuali. Insomma, ancora una volta la chiarezza di prospettiva viene a coincidere con la coerenza retrospettiva: se la storia è stata plasmata dai media, cioè dalle diverse strutture relazionali avvicendatesi nel tempo, è inevitabile ammettere che a maggior ragione il presente ed il futuro debbano essere condizionati dalle nuove forme tecnologiche.

Un esempio servirà a chiarire meglio. Possiamo riferirci al campo pedagogico. Sappiamo quale sia la difficoltà che la scuola incontra, e non solo in Italia, nell'affrontare l'innovazione tecnologica. Leggiamo nel documento-principe sullo stato di avanzamento delle tecnologie didattiche negli Stati Uniti, il Rapporto Perkins-McMurrin⁸: «Gran parte dei progetti [di innovazione pedagogica], invece di esplorare con coraggio le nuove strategie capaci di stimolare l'apprendimento, hanno semplicemente trasferito gli esistenti curricoli e tecniche d'insegnamento nei mezzi più moderni. Molti innovatori hanno scelto o sono stati costretti a scegliere una loro particolare tecnica o un loro particolare mezzo, piuttosto che partecipare in modi funzionali e con approccio globale alla “progettazione” dell'insegnamento». Appare evidente come le difficoltà di questa evoluzione pedagogico-didattica dipendano da una carenza di fondo del quadro d'insieme in cui collocare l'azione educativa; e come a sua volta la composizione di questo quadro d'insieme debba avere come punto di riferimento un solido collegamento col passato, al fine di svilupparsi poi in termini di “progettazione” del futuro. In questo senso, una riconsiderazione della scuola come ambito educativo di progressiva successione di “linguaggi”, di modi relazionali ed espressivi (per dirla alla McLuhan: di media) consentirebbe di individuare con chiarezza quel *continuum* storico-pedagogico su

cui inserire con naturalezza anche le innovazioni più impegnative. In questa linea l'equilibrata composizione libro-audiovisivo (tanto spesso problematicizzata in termini falsificanti) non costituirebbe altro che uno stimolante capitolo dell'impegno formativo dei nostri giorni. Insomma anche nel campo educativo ci attende un imponente lavoro di riflessione, cui appaiono essenziali i fattori di trasformazione evidenziati da *La galassia Gutenberg*.

La difficile navigazione di McLuhan tra determinismo tecnologico e condizionamento mediale

Vi sono alcuni problemi su cui la critica a McLuhan si è esercitata con particolare insistenza. Possiamo richiamarne due particolarmente rilevanti.

Il primo problema consiste nel dibattere l'affermazione di Dell Hymes: «L'autore [McLuhan] ragiona in modo tale che “fattore importante” diventa nel suo lavoro Sinonimo di “caratteristica primordiale e determinante”»⁹. Si tratta, cioè, di approfondire il tema che Renato Barilli ha ricondotto alla pregnante espressione “determinismo tecnologico di McLuhan”: davvero il canadese considera i media, le tecnologie fattori esclusivi di trasformazione sociale e di evoluzione storica?

La seconda questione è anch'essa riconducibile all'asserzione di un altro critico, Raymond Williams: «Paradossalmente, la vera riuscita di questo libro [*La galassia Gutenberg*] sarebbe press'a poco quella di annullare se stesso»¹⁰. Anche su questo tema la critica in Italia è stata particolarmente acuta, soprattutto attraverso l'attenta analisi condotta da Umberto Eco intorno alle “tecniche di argomentazione” di McLuhan.

Sarebbe troppo lungo in un'Introduzione affrontare questi problemi con l'ampiezza che meriterebbero: per cui conviene rinviare al nostro lavoro *La galassia McLuhan*, edito a sua volta da Armando¹¹, in cui essi sono convenientemente affrontati. Qui si può sottolineare piuttosto il contributo più specifico che *La galassia Gutenberg* reca per una loro tematizzazione.

Riguardo il primo punto, richiamiamo al lettore le prime pagine del *Prologo*: in esse McLuhan rende esplicito il suo metodo, che potremmo chiamare scientifico-sperimentale. Egli cita la nota introduzione di Claude Bernard a *Lo studio della medicina sperimentale*, in cui si rende esplicito il modo di procedere del ricercatore che, per cogliere le variazioni apportate all'organismo da un singolo organo, interviene a modificare l'assetto naturale dell'intera struttura, isolando un singolo fattore di mutamento, una singola funzione. Chiaramente, però, quanto più è complesso il “corpo” su cui si lavora (in McLuhan è addirittura il “corpo” storico-sociale), tanto meno vincolanti appaiono le modificazioni introdotte isolando un singolo fattore. Certo è che il fattore isolato dal canadese (quello tecnologico) è stato sinora tanto trascurato quanto prepotentemente incidente si manifesta oggi e nelle prevedibili prospettive. Aggiunge tuttavia McLuhan con insolita umiltà: «*La galassia Gutenberg* tenta almeno di fornire “questa cosa soltanto che non sappiamo” [cioè il fattore di trasformazione sinora trascurato]. Ma anche così potremmo benissimo scoprire che vi sono altre cose che non sappiamo!».

La seconda questione è stata al centro di polemiche inesauribili: come può McLuhan affidare al medium-libro la sua revisione radicale dei processi mediali? Come può incapsulare in una struttura di comunicazione pre-fissata, di tipo alfabetico-grafico, le sue argomentazioni intorno a un equilibrio del sensorio che valorizzi anche la componente audiotattile? Non avrebbe dovuto fornirci piuttosto un “pacchetto multimediale” (per usare una espressione dei pedagogisti *à la page*) la cui componente essenziale avrebbe potuto essere un tam-tam? Scherzi a parte, anche su questo punto la diatriba rischia di essere inesauribile, tanto quanto a noi spetta di essere stringati. Ci limitiamo, dunque, a riferire una frase che il critico Frank Kermode riprende da una lettera di McLuhan, se non altro per segnalare, al di là della riuscita, l'intenzione dell'autore. Scrive Kermode: «In questo libro [*The Gutenberg Galaxy*], come nel successivo [*Understanding Media*], McLuhan urta contro un insuperabile problema di metodo. La tipografia ci ha resi incapaci di apprendere e di esporre le cose se non attraverso “una metamorfosi delle diverse situazioni attuata secondo un'unica prospettiva”, in altre parole riducendo tutto al lineare, ed al successivo... Questa difficoltà viene forse afferrata meglio in una lettera che McLuhan ha avuto l'amabilità di scrivermi e di cui mi permetto di richiamare un passaggio. Idealmente, dice McLuhan, questo libro [*The Gutenberg Galaxy*] dovrebbe presentarsi sotto forma di ideogramma o, a rigore, di film. Al di là di questa soluzione egli non vede come si possa “creare un'immagine lineare che resti, malgrado tutto, aperta”»¹². Anche a questo proposito lasciamo al lettore di giudicare quanto il gioco di “glosse”, “capitoli”, “indici”, nonché le varie tecniche espressive e di argomentazione facciano de *La galassia Gutenberg* una serie di ideogrammi e di sequenze aperte piuttosto che una successione chiusa di modelli alfabetico-causali.

Tre diversi itinerari per attraversare la “galassia”

A quest'ultima questione di metodo si collega un problema sostanziale, quello concernente il “valore” delle generalizzazioni mcluhaniane: costituiscono esse dei punti di principio, come sembrerebbe considerarle Renato Barilli laddove parla di “dignità”, oppure sono proposizioni ipotetico-probabili, aperte per definizione a continue revisioni, aggiustamenti, rettifiche, come le abbiamo intese noi quando nel nostro lavoro *La galassia McLuhan* le abbiamo chiamate “dominanti”?

Anche in questo caso non vogliamo tanto approfondire il merito della questione quanto indicare l'orientamento dell'autore, lasciando al lettore di giudicare della corrispondenza tra intenzioni e sviluppi dell'opera. Citiamo, dunque, McLuhan: «Sono un ricercatore. Getto la mia sonda. Non ho punti di vista pregiudiziali. Non mi attengo a un'unica posizione. Finché uno, nella nostra cultura, rimane nella stessa posizione, è il bene accetto. Ma appena si mette a camminare in lungo e in largo e comincia a superare i limiti fissati, è un delinquente, bisogna arrestarlo. L'esploratore è un essere assolutamente illogico. Non conosce mai il momento in cui sta per fare qualche scoperta straordinaria. E la logica è un termine privo di significato se lo si applica all'esploratore. Se avesse voluto essere logico con se stesso avrebbe cominciato col restare a casa sua. Jacques Ellul ci assicura che la propaganda comincia quando cessa il dialogo. Io dialogo con i media, mi getto alla

ventura nell'esplorazione. *Io non spiego nulla. Esploro*».

Questo *l'animus* intellettuale di McLuhan. Ma in che misura ha tenuto fede a questo proposito? Lasciamo aperto anche questo interrogativo. Riportiamo tuttavia, per comodità del lettore, uno schema riassuntivo delle generalizzazioni mcluhaniane introdotto da Kenneth Boulding, avvertendo esplicitamente che le proposizioni di cui esso si costituisce non debbono comportare il giudizio intorno alla loro natura di asserzioni causali piuttosto che di elaborazioni ipotetico-probabili. Anche questo giudizio dipende dalla valutazione che il lettore farà di tutta l'architettura del pensiero del canadese.

Ecco, dunque, le “proposizioni forti” del Boulding:

1. La struttura di un sistema sociale è funzione della natura dei media che servono alla trasmissione delle comunicazioni e non del contenuto di queste comunicazioni...
2. Si possono distinguere i media in media “caldi”, che non esigono da parte di chi li utilizza una grande partecipazione, e media “freddi”, in cui al contrario il processo di comunicazione esige una partecipazione importante dell'utilizzatore. L'effetto prodotto da un medium sulla struttura dipende in buona parte dalla sua temperatura...
3. La stampa ha provocato una “esplosione” che ha portato all'atomizzazione di un antico e solido ordine in diversi frammenti umani, individuali, differenziati, meccanici, segnando così la nascita dell'economia classica, del protestantesimo e della catena di montaggio. L'elettricità, al contrario, provoca una “implosione” che unifica il sistema nervoso di tutta l'umanità in un tutto simultaneo, e ciò ci riporta al villaggio tribale, ma, questa volta, in scala planetaria¹³.

Come si può constatare, questi punti segnano il rapporto tra media (o tecnologie) e sistema sociale (I proposizione) e tra media e sviluppo storico (III proposizione), individuando altresì (II proposizione) la meccanica – formale e non contenutistica – d'incidenza di tali fattori di trasformazione.

Anche questo costituisce un complesso di ipotesi che il lettore è chiamato a verificare durante il suo viaggio ne *La galassia Gutenberg*.

Sbocchi possibili di un'ipotesi di lavoro culturale

L'intrico delle citazioni, nonché dei collegamenti che fanno ponte tra di esse, può anche portare a un certo disorientamento. Capita raramente di affrontare un autore che abbina con tanta disinvoltura Shakespeare e Carothers, Rabelais e Riesman, de Chardin ed Eliade, Joyce e Bacon, Huizinga e Einstein. Un simile cocktail, seppure reso meno esplosivo attraverso una relativa separazione dei componenti, attuata con la tecnica del discorso a mosaico, che rende meno vincolanti i passaggi, rischia tuttavia di dare alla testa. È vero che pazientemente e talora quasi pedantemente McLuhan ci richiama il leit motiv della sua orchestrazione culturale, tuttavia, seguirlo nel suo slalom intellettuale non è sempre agevole. Vorremmo

perciò sviluppare alcune brevi considerazioni nate dalla preoccupazione di cogliere il filo essenziale del ragionamento mcluhaniano ed orientate a offrire alcuni spunti per quello che potremmo chiamare il “dopo McLuhan”. Normalmente, infatti, quanto più un lavoro è impegnato, come lo è il presente, su di un piano squisitamente speculativo, tanto più rischia di essere improduttivo all'interno della esperienza, che è sì concettuale, ma anche pratica, del lettore. Potremmo anche noi provare a rispondere alla domanda umoristico-provocatoria di Umberto Eco, che sembra quasi assimilare il nostro autore ad un rinomato amaro medicinale: “Fa bene leggere McLuhan?”.

La produttività di McLuhan ha bisogno, a nostro avviso, di misurarsi su tutta una gamma di ricerche sperimentali. Egli ha energicamente spostato l'ottica con cui siamo abituati a considerare le cose, sia quelle che ci coinvolgono in contemporanea, sia quelle che costituiscono retaggio del passato: ora è il momento di sottoporre a verifica la legittimità e l'utilità di questo modo nuovo di considerare la realtà.

Quali possono essere alcuni più rilevanti punti cui applicare codeste operazioni di controllo?

Un primo punto, a nostro avviso, dovrebbe essere quello del rapporto tra medium e partecipazione. La tesi di McLuhan è ben nota: la partecipazione è tanto più intensa quanto più viene assicurato l'equilibrio del sensorio. Partecipazione, dunque, come armonia psico-percettiva garantita attraverso la trama dei rapporti mediali in cui siamo immersi. L'ipotesi è suggestiva ed appare “vera” ad una prima considerazione di buon senso. Ma possiamo limitare la portata della tematica a questo livello? Vi sono certamente in McLuhan spunti che indicano che gli esiti debbono essere molto più ampi, coinvolgendo obiettivi sociali, politici, culturali, ecc. Si tratta di dare impulso a questi sviluppi, attraverso una trama di ricerche interdisciplinari per le quali si possono già intravedere alcuni ambiti privilegiati: l'ambito educativo, in primo luogo; l'ambito di applicazione dei mass media, e così via.

Un secondo punto, strettamente collegato al primo, è quello che concerne il collegamento tra emittente e ricettore nel processo mediale. Si può parlare di equilibrio del sensorio e di partecipazione quando non si stabilisca un effettivo *feed back*, un'effettiva risposta allo stimolo iniziale? Non vi è dubbio che nell'architettura mcluhaniana questo tema non solo sia implicato, ma che anzi attinga al livello più profondo: non si tratta, infatti, egli ci ammonirebbe, di prevedere dei rimbalzi di “contenuti”, ma forme di coinvolgimento che valorizzino l'intero complesso della nostra personalità. È come la risposta vitale del bambino che è già implicita nel contatto audio-tattile con il piccolo mondo che lo avvolge; o come la risposta degli allievi alla riuscita esposizione del maestro tutta racchiusa nell'intensità dei movimenti pupillari. Ma l'aver spostato il problema del *feed back* dal piano rozzo delle repliche di contenuto al piano compiutamente umano delle intese mediali ha come conseguenza non un appagamento, ma una enorme crescita di curiosità scientifica ed esistenziale: anche in questa linea il “dopo McLuhan” (e non solo McLuhan, sia chiaro) deve diventare fertile di iniziative.

Da queste considerazioni potrebbe emergere una terza pista di riflessioni e di indagini possibili, che potremmo provocatoriamente indicare come la rivalutazione mcluhaniana del contenuto. Potremmo utilmente far partire questa ipotesi da un

passo di McLuhan in cui egli fa un bilancio del match televisivo tra Nixon e Kennedy nella loro ormai epica battaglia per la presidenza degli Stati Uniti, vinta da quest'ultimo sul filo di lana grazie – tutti i commentatori politici sono stati d'accordo – soprattutto al “tono” del suo intervento attraverso il piccolo schermo.

Ma allora – potremmo sostenere – il “contenuto” non è bandito dalla analisi mcLuhaniana: in realtà Kennedy ha fatto di se stesso il “contenuto” più efficace che il medium TV potesse accogliere in quella circostanza.

Ecco, crediamo che questo sia il taglio esatto attraverso cui riconsiderare il ruolo del “messaggio”: vederlo intimamente connesso col medium, come un'unica entità che entra in risonanza con la nostra esperienza in un determinato contesto socio-culturale.

Insomma, il “contenuto” è il modo d'essere del medium alla luce di tre parametri fondamentali: la natura-struttura del medium stesso; l'esperienza umana, letta in chiave psico-percettiva innanzi tutto ma poi anche in chiave di maturazione cognitiva; il contesto socio-culturale in cui la comunicazione si attua.

Da tutto questo deriva che il “contenuto” non è affatto estraneo all'impostazione di McLuhan; anche se il canadese ha in certo modo – giustamente – negato la rilevanza del “contenuto”, per il modo semplicistico con cui quasi sempre è stato assunto nelle indagini sui processi medialità.

Ciò che McLuhan rifiuta è l'idea di ipostatizzare una entità (il “contenuto”, appunto), al fine di poterla meccanicamente travasare in contenitori, in forme tra loro profondamente diverse. Questa operazione, ancora tanto frequente, è contraria radicalmente a qualsiasi scientificità d'indagine. E se non altro in questa linea dovrebbe essere riconosciuto a McLuhan il più serio impegno scientifico: nell'aver messo a soqquadro una grossa area di analisi, caratterizzata da grossolane superficialità.

Vi è dunque spazio, a nostro avviso, per un discorso sui “contenuti” nell'orientamento di ricerca proposto da McLuhan, e vi è quindi spazio per tutta una serie di valutazioni d'ordine politico, sociale, morale, religioso, ecc., poggiate su di un solido schema interpretativo delle dinamiche del nostro tempo. Ma questo nuovo modo di assumere il “problema del contenuto”, visto come sistema di equilibri tra diversi processi medialità, impone una linea di riflessione e di ricerca che deve essere ancora inaugurata, almeno nella sua intenzionalità globale.

Note

¹Il rilievo critico riguardo la traduzione del titolo dell'opera di McLuhan è mosso anche da R. Barilli, nel capitolo *L'estetica tecnologica di Marshall McLuhan*, in *Tra presenza e assenza*, cit., pp. 45, n. 1, e 48. ↩

²V. U. Eco, *Il cogito interruptus*, in «Quindici», n. 5, 15 ottobre-15 novembre 1967, pp. 2-3. U. Eco, *Il medium e il messaggio*, in «Marcatré», numero quadruplo 37-40, Lerici, Milano maggio 1968, pp. 36-39. N. Abbagnano, *L'uomo di domani*, in “La Stampa”, Torino 27 agosto 1967, p. 3. E. Fulchignoni, in “Il Corriere della sera”, Milano 19 agosto 1967, p. 3. A. Miotto, *L'uomo cibernetico*,

in "Il Resto del Carlino", Bologna 4 agosto 1967, p. 3. E. Baragli, "Esplosione" ed "implosione" dell'uomo. I suoi strumenti del comunicare, in «La Civiltà Cattolica», Roma 1967, 111, pp. 495-498. C. Pellizzi, *L'uomo elettrico di McLuhan*, in "Video", ERI, Roma agosto 1967. ↵

³I due interventi di Pietro Prini (*Ipotesi di lavoro sulla televisione scolastica*) e di Paolo Filiassi Carcano (*Televisione e cultura postalfabetica*) figurano entrambi nel volume AA.VV., *La televisione nella scuola di domani*, a cura di P. Prini, Abete, Roma 1969, rispettivamente alle pp. 13-20 e 115-120. Il testo di Pietro Prini è stato ripreso nel capitolo *I giovani verso una nuova cultura*, in *Umanesimo programmatico*, seconda edizione rinnovata, Armando, Roma 1970, pp. 63-73. ↵

⁴La prima pubblicazione della sintesi delle lezioni tenute durante il Corso universitario citato è in R. Barilli, *Estetica e società tecnologica. Marshall McLuhan*, in «Il Mulino», n. 126, marzo-aprile 1973, pp. 264-340. Il testo è stato ripreso, poi, nel succitato volume. ↵

⁵R.F. Esposito, *La catechesi all'epoca dell'implosione. Un contributo antropologico*, in AA.VV., *Catechesi e pastorale attraverso i mass media*, Ed. Paoline, Roma 1973, pp. 17-30. R. F. Esposito, *Profilo dell'uomo audiovisivo*, in «Sussidi per la catechesi», n. 2, Milano marzo-aprile 1973, pp. 3-24. W. Ong, *Il y a chez les anges un problème social encore plus grave que chez l'homme industriel*, in AA.VV., *Pour ou contre McLuhan*, cit., pp. 79-88. J. Collet, in «Sacra Doctrina», n. 65, gennaio-marzo 1972, pp. 79-80. ↵

⁶P. Baldelli, *Mezzo e messaggio: strumenti del comunicare*, in AA.VV., *Comunicazioni di massa*, a cura di P. Baldelli, Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Milano 1974, pp. 325-329. R. Faenza (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 74-76. ↵

⁷E. Baragli, *Comunicazione, comunione e Chiesa*, SRCS, Roma 1973, p. 12. ↵

⁸*L'alternativa tecnologica. Il rapporto Perkins-McMurrin*, in G. Gozzer, *Il capitale invisibile*, vol. II, 25 Rapporti sull'educazione, 2a ediz. Armando, Roma 1974, pp. 119-145. ↵

⁹D. Hymes, *L'auteur raisonne de telle façon que 'facteur important' devient chez lui synonyme de 'caractéristique primordiale et déterminante'*, in AA.VV., *Pour ou contre McLuhan*, cit., pp. 162-163. ↵

¹⁰R. Williams, *Paradoxalement, la vraie réussite de ce livre serait presque de s'annuler lui-même*, in AA.VV., *Pour ou contre McLuhan*, cit., pp. 180-184. ↵

¹¹G. Gamaleri, *La galassia McLuhan. Il mondo plasmato dai media?*, Armando, Roma 1976. ↵

¹²F. Kermode, *McLuhan remplace le mot genèse par presse typographique et retrouve la chute dans la dissociation de la sensibilité*, in AA.VV., *Pour ou contre McLuhan*, cit., pp. 164-171. ↵

¹³K.E. Boulding, *Il est assez typique des esprits très créateurs d'enfoncer de très gros clous mais de taper toujours un peu à côté*, in AA.VV., *Pour ou contre McLuhan*,

cit., pp. 61-69. ↩

Nota del traduttore

La galassia Gutenberg è un libro abbastanza inconsueto quanto a forma; il metodo “a costellazione” o “a mosaico” che esso adotta pone particolari difficoltà al traduttore, alcune delle quali sarà bene menzionare a giustificazione di eventuali imperfezioni di questa traduzione.

Il metodo “a costellazione” adottato, o meglio inventato, da McLuhan consiste non soltanto nell’argomentare la propria tesi in maniera circolare, con un incessante procedere dal centro alla periferia e viceversa, rifiutando la più tradizionale argomentazione lineare che dalle premesse dovrebbe portare sequenzialmente alle conclusioni. Esso consiste anche nel costruire il proprio discorso attraverso un mosaico di opere le più disparate, di ogni tempo e argomento, legate fra loro da paragrafi più o meno lunghi dell’Autore a commento del testo citato. Di qui la prima difficoltà, di mantenere sempre un livello di traduzione adeguato, passando dai materiali più diversi e dovendo affrontare linguaggi specialistici con i quali il traduttore non sempre ha dimestichezza.

Lo stesso linguaggio di McLuhan pone difficoltà particolari; la sua tecnica dell’*illuminazione*, cioè della glossa pregnante che getta luce su un’intera materia apparentemente slegata dal contesto, si scontra spesso, nel passaggio in italiano, con le barriere linguistiche. La originalità dello stile di McLuhan, così anomalo rispetto alla più tradizionale prosa saggistica inglese per il grande uso di termini astratti, per il gusto della concettuosità a scapito di una sintassi nettamente articolata, per l’indifferenza verso la sequenzialità logica, crea anch’essa difficoltà ad una fedele e adeguata trasposizione in italiano. Si sono, in altri termini, incontrati in questo libro problemi più caratteristici della traduzione di un’opera di poesia che non di un’opera di prosa; la scelta di traduzione, il più possibile aderente all’originale (resa indispensabile dalla concettuosità del contenuto), a scapito talvolta di una “bella forma”, può spiegare alcune delle imperfezioni della presente traduzione, il che non toglie che forse in alcuni casi si poteva fare meglio di quanto non si è fatto.

Altre difficoltà più specifiche derivano dalla noncuranza con cui McLuhan cita le sue fonti, talvolta facendo errori di nome, talaltra di titolo, quasi mai dando le esatte indicazioni bibliografiche. Le citazioni di opere non originariamente in lingua inglese sono fatte da McLuhan quasi sempre sulla base di edizioni americane o inglesi. Questo ha reso particolarmente difficile per il traduttore la ricerca dei brani citati nelle opere originali non in lingua inglese o nelle traduzioni italiane. In genere, si è adottata la seguente prassi: i titoli di opere citate nel testo sono in inglese se l’opera originale è in inglese, nella lingua originaria (o in italiano se l’opera è molto nota) se l’opera non è in inglese.

Nella bibliografia fornita da McLuhan, in cui quasi tutti i titoli erano in inglese, si

è cercato di risalire al titolo e all'edizione originale fornendo indicazioni anche di eventuali traduzioni italiane; questo compatibilmente con i tempi di catalogazione della Biblioteca nazionale di Roma che, come è noto, non sono dei più rapidi.

Per le traduzioni delle citazioni, tanto di quelle in prosa quanto di quelle in versi, sono da intendersi di chi scrive tutte quelle di cui non sia riportato in nota il nome del traduttore o dell'edizione italiana. Solo in questi ultimi casi il numero di pagina si riferisce all'edizione italiana; in tutti gli altri, anche per le opere delle quali esiste una traduzione italiana, il numero di pagina è quello dell'edizione citata da McLuhan. La prassi seguita è stata quella di riportare una già esistente traduzione italiana solo per alcuni "classici" in inglese (Shakespeare, Volpone...) e in lingua straniera (Rabelais, Huizinga...); in tutti gli altri casi, si è invece proceduto a tradurre direttamente le citazioni di McLuhan, senza sobbarcarsi l'indaginoso – e spesso tutto sommato inutile – ricerca del passo su un'eventuale traduzione italiana.

Quanto alle note, quelle numerate si intendono dell'Autore, a parte brevi integrazioni bibliografiche; quelle contrassegnate da uno o più asterischi sono del traduttore.

S.R.

Per le note bio-bibliografiche di McLuhan, si veda G. Gamaleri, *La galassia McLuhan. Il mondo plasmato dai media?*, cit., p. 215.

La galassia Gutenberg affronta il proprio argomento con un metodo a mosaico o di campo. Questa immagine composita di numerosi dati e citazioni di rilievo costituisce l'unico strumento pratico per evidenziare nella storia le operazioni causali.

Una procedura alternativa avrebbe potuto essere quella di presentare una serie di interpretazioni dei rapporti fissi nello spazio pittorico. Pertanto la galassia, o costellazione, di eventi sui quali il presente saggio è incentrato è essa stessa un mosaico di forme in costante interazione che hanno subito, particolarmente nel nostro tempo, una trasformazione caleidoscopica.

Forse sarebbe stato meglio usare al posto di "galassia" la parola "ambiente". Ogni tecnologia tende a creare un nuovo ambiente umano. La scrittura e il papiro crearono l'ambiente sociale che abbiamo in mente quando parliamo degli imperi dell'antichità. La staffa e la ruota crearono ambienti assolutamente nuovi di immensa portata. Un ambiente tecnologico non è soltanto un contenitore passivo di uomini, bensì un processo attivo che rimodella gli uomini al pari delle altre tecnologie. Nella nostra epoca l'improvviso passaggio dalla tecnologia meccanica della ruota alla tecnologia dei circuiti elettrici costituisce uno dei mutamenti principali di tutta la storia. La stampa a caratteri mobili creò un ambiente nuovo e del tutto inaspettato: il *pubblico*. La tecnologia del manoscritto non aveva né l'intensità né la capacità di estensione necessaria a creare un pubblico su scala nazionale. Quelle che negli ultimi secoli abbiamo chiamato "nazioni" non precedettero (né avrebbero potuto) l'avvento della tecnologia di Gutenberg più di quanto non potranno sopravvivere all'accento dei circuiti elettrici con la loro capacità di coinvolgere totalmente tutti gli uomini fra di loro.

Un carattere peculiare del “pubblico” creato dalla parola stampata fu quello di una consapevolezza intensa e visivamente orientata, così nell’individuo come nel gruppo. Le conseguenze di questo intenso stress visivo, con il crescente isolamento della vista dagli altri sensi, sono illustrate in questo volume. Il suo tema principale è l’estensione delle modalità visive di continuità, uniformità e interconnessione nella organizzazione del tempo così come dello spazio. I circuiti elettrici non consentono l’estensione delle modalità visive se non in misura di gran lunga inferiore alla capacità visiva della parola stampata.

L’ultima parte del libro, “La galassia riconfigurata”, tratta dello scontro tra la tecnologia elettrica e quella meccanica (o a stampa), e il lettore potrà trovare in essa il miglior prologo.

Prologo

Il presente saggio è per molti versi complementare al libro di Albert B. Lord, *The Singer of Tales*. Il prof. Lord ha continuato l'opera di Milman Parry, che fu spinto dai suoi studi omerici a considerare come la poesia orale e quella scritta seguissero per loro natura modelli e funzioni diversi. Convinto che i poemi omerici fossero composizioni orali, Parry «si prefissò il compito di dimostrare al di là di ogni dubbio, se possibile, il carattere orale di quei poemi, e a questo fine intraprese lo studio dell'epica jugoslava». Lo studio di questi poemi epici moderni doveva, egli spiegò, «fissare con esattezza la forma della narrativa orale in versi... il metodo è stato quello di osservare i cantori che operano nell'ambito di una ricca tradizione di testi non scritti per vedere come la forma di queste canzoni dipenda dal fatto che essi dovettero imparare e praticare la loro arte senza sapere né leggere né scrivere»¹.

Il libro del prof. Lord, al pari delle ricerche di Milman Parry, è del tutto naturale e appropriato alla nostra età elettrica, come forse *La galassia Gutenberg* servirà a chiarire. Oggi siamo immersi nell'età elettrica quanto gli elisabettiani lo furono in quella tipografica e meccanica. E stiamo sperimentando la stessa confusione e le stesse indecisioni che essi provarono vivendo simultaneamente in due contrastanti forme di società e di esperienza. Laddove gli elisabettiani si trovarono in equilibrio tra l'esperienza corporativa medievale e l'individualismo moderno, noi capovolgiamo quella problematica in quanto ci troviamo di fronte ad una tecnologia elettrica che sembra rendere antiquato l'individualismo e necessaria l'interdipendenza corporativa.

Patrick Cruttwell ha dedicato un intero studio (*The Shakespearean Moment*) alle strategie artistiche nate dall'esperienza elisabettiana di vivere in un mondo diviso che si stava dissolvendo e risolvendo allo stesso tempo. Anche noi viviamo in un simile momento di reciproca influenza tra culture contrastanti, e *La galassia Gutenberg* vuole appunto ricostruire i modi attraverso i quali le forme dell'esperienza e del punto di vista (e dell'espressione) mentale sono state modificate prima dall'alfabeto fonetico e poi dalla stampa. La ricerca che Milman Parry intraprese intorno alle forme contrastanti di poesia scritta e orale viene qui estesa alle forme del pensiero e all'organizzazione della esperienza nella vita sociale e politica. Che uno studio di questo tipo sulla diversa natura di organizzazioni sociali orali e scritte non sia stato portato a termine dagli storici molto prima di adesso è alquanto difficile da spiegare.

Forse la ragione di questa omissione è, molto semplicemente, che un simile lavoro poteva essere intrapreso solo quando le due forme contrastanti di esperienza, quella orale e quella scritta, fossero divenute ancora una volta coesistenti come lo sono oggi. Questo è quanto indica il prof. Harry Levin nella sua prefazione a *The Singer of Tales* di Albert B. Lord (p. XIII):

Il termine “letteratura”, presupponendo l’uso delle lettere, dà per scontato che le opere di immaginazione verbale vengono trasmesse per mezzo della scrittura e della lettura. L’espressione “letteratura orale” è ovviamente una contraddizione in termini. E tuttavia viviamo in un’epoca in cui la capacità di leggere e di scrivere si è annacquata a tal punto che non può certo essere assunta a criterio estetico. La Parola parlata o cantata, unitamente ad un’immagine visiva dell’oratore o del cantante, ha nel frattempo riconquistato la sua influenza attraverso l’ingegneria elettrica. La cultura basata sul libro stampato, che è prevalsa dal rinascimento fino a poco tempo fa, ci ha lasciato in eredità – oltre alle sue smisurate ricchezze – snobismi che dovremmo imparare a mettere da parte. Dobbiamo guardare alla tradizione con occhi nuovi, considerandola non come l’accettazione inerte di un corpus fossilizzato di temi e di convenzioni, ma come una prassi organica per ricreare ciò che abbiamo ricevuto e che a nostra volta trasmettiamo agli altri.

L’omissione degli storici per non avere studiato la rivoluzione delle *forme* di pensiero e di organizzazione sociale conseguenza dell’alfabeto fonetico trova un parallelo nella storia socio-economica. Già negli anni tra il 1864 e il 1867 Karl Rodbertus aveva elaborato la sua teoria della “Vita economica nell’antichità classica”. In *Trade and Market in the Early Empires* (p. 5) Harry Pearson descrive il contributo innovatore di Rodbertus:

Questa visione sorprendentemente moderna della funzione sociale del denaro non è stata sufficientemente apprezzata. Rodbertus si rese conto che la transizione da una “economia naturale” a una “economia basata sul denaro” non fu una questione semplicemente tecnica, risultante dalla sostituzione del baratto con l’acquisto in denaro. Egli affermò che una economia monetarizzata comportava una struttura sociale interamente diversa da quella legata ad un’economia di scambio. Pensava che il punto su cui soffermarsi fosse questo mutamento nella struttura sociale, che aveva accompagnato l’uso del denaro, e non il fatto tecnico del suo uso. Se questo punto fosse stato ampliato fino ad includere le strutture sociali in mutamento connesse con l’attività commerciale nel mondo antico la controversia avrebbe potuto essere risolta prima ancora di incominciare.

In altre parole, se Rodbertus avesse ulteriormente spiegato come diverse forme di denaro e di scambio strutturarono la società in modi diversi, si sarebbero potute evitare generazioni di confuse controversie. La questione fu finalmente risolta quando Karl Bucher si avvicinò al mondo classico non dal nostro punto di vista convenzionale di retrospettiva storica, bensì da quello dei primitivi. Partendo da società “non-letterate” e muovendo verso il mondo classico, «egli suggerì che la vita economica dell’antichità poteva essere meglio

intesa se esaminata dalla prospettiva di una società primitiva invece che di una società moderna»².

Un simile rovesciamento della prospettiva del mondo occidentale alfabetizzato fu presentato al lettore nel libro di Albert Lord *Singer of Tales*. Ma è anche vero che noi viviamo in un'epoca elettrica e post-letterata in cui il musicista jazz si serve di tutte le tecniche della poesia orale. L'identificazione empatica con tutte le forme orali non è cosa difficile nel nostro secolo.

Nell'età elettronica che segue l'età tipografica e meccanica degli ultimi cinquecento anni, incontriamo nuove forme e strutture di interdipendenza e di espressione umana che hanno forma "orale" anche quando le componenti della situazione siano non-verbali. Questa questione viene affrontata più a fondo nella parte conclusiva della *galassia Gutenberg*. È una considerazione non difficile in se stessa ma che richiede, almeno in parte, una riorganizzazione della vita dell'immaginazione. Un simile mutamento nelle forme di consapevolezza viene sempre ritardato dal permanere di vecchi modelli di percezione. Gli elisabettiani ci appaiono molto medievali. L'uomo del medioevo pensava a se stesso in termini di classicità, proprio come noi oggi ci consideriamo uomini moderni. A coloro che verranno dopo di noi, tuttavia, noi potremmo apparire del tutto rinascimentali, e assolutamente inconsapevoli dei principali nuovi fattori che abbiamo messo in movimento nel corso degli ultimi centocinquanta anni.

Lungi dall'essere deterministico, tuttavia, il presente studio cercherà di chiarire un fattore principale di mutamento sociale che potrebbe condurre ad un reale aumento dell'autonomia umana. Peter Drucker, scrivendo sulla rivoluzione tecnologica della nostra epoca in *Technology and Culture* (vol. II, n. 4, 1961), afferma: «Una cosa soltanto non sappiamo a proposito della Rivoluzione tecnologica, ma è cosa essenziale: che cosa provocò quel fondamentale mutamento di atteggiamenti, credenze e valori che le dette il via? Il "progresso scientifico", ho cercato di dimostrare, ha ben poco a che fare con tutto ciò. Ma quale fu la responsabilità del grande mutamento nella visione del mondo che un secolo prima aveva ingenerato la Rivoluzione Scientifica?». *La galassia Gutenberg* almeno tenta di fornire quella "cosa soltanto che non sappiamo". Ma anche così potremmo benissimo scoprire che vi sono altre cose che non sappiamo!

Il metodo usato in tutto questo studio è direttamente derivato da quanto Claude Bernard dice nella sua classica introduzione a *Lo studio della medicina sperimentale*. L'osservazione, spiega Bernard, consiste nel notare i fenomeni senza disturbarli, ma: «L'esperimento, secondo gli stessi fisiologi, implica al contrario l'idea di una variazione o di una interferenza che il ricercatore effettua sulle condizioni del fenomeno naturale... Per fare questo sopprimiamo, recidendolo o asportandolo, un organo nel soggetto vivente; e dall'interferenza prodottasi sull'intero organismo o su una particolare funzione, deduciamo la funzione dell'organo mancante».

Il lavoro di Milman Parry e del professore Albert Lord mirava appunto ad osservare l'intero procedimento poetico in condizioni di oralità, confrontando il risultato ottenuto con il procedimento poetico che noi, in condizioni di alfabetizzazione, consideriamo "normale". Parry e Lord, vale a dire, studiarono l'organismo poetico nel momento in cui la funzione auditiva veniva soppressa dal processo di alfabetizzazione in corso. Essi avrebbero anche potuto soffermarsi sulle conseguenze sull'organismo della straordinaria efficacia ed estensione che la funzione visiva del linguaggio ricevette dalla stessa alfabetizzazione. Questo è un elemento del loro metodo sperimentale che forse è stato trascurato semplicemente perché non si sapeva come affrontarlo. Ma nel momento in cui un'azione intensa ed eccessiva viene applicata all'organismo, "la perturbazione provocata sull'intero organismo o su una sua funzione" diventa facilmente osservabile.

Da lungo tempo l'uomo, l'animale che costruisce utensili, è impegnato, colla parola, colla scrittura, o colla radio, ad estendere l'uno o l'altro dei suoi organi sensori in un modo che lo porta ad interferire con i suoi altri sensi e facoltà. Ma una volta fatti questi esperimenti, gli uomini hanno sempre evitato di trarre da essi le dovute osservazioni.

J.Z. Young, nel suo libro *Doubt and Certainty in Science*, scrive (pp. 67-68):

L'effetto delle stimolazioni, esterne o interne, è di interrompere l'azione unisona di una parte o di tutto il cervello. Un'ipotesi che si potrebbe azzardare è che la perturbazione spezza in qualche modo l'unità della effettiva struttura che si è venuta costruendo precedentemente nel cervello. Il cervello poi seleziona quelle caratteristiche dell'*input* che tendono a ricostituire il modello e a riportare le cellule al loro pulsare regolare e sincronico. Non pretendo di essere in grado di sviluppare dettagliatamente quest'idea dei modelli nel nostro cervello, ma ritengo che essa abbia notevoli possibilità di evidenziare il modo in cui tendiamo ad adattare noi stessi al mondo ed il mondo a noi. In qualche modo il cervello dà inizio a sequenze di azioni che tendono a riportarlo al suo modo di funzionamento ritmico, mentre il ritorno stesso è un atto di consumazione o completamento. Se la prima azione eseguita non riesce in questo intento, non riesce cioè a bloccare la perturbazione originaria, allora altre sequenze potranno essere provate. Il cervello scorre le proprie regole una dopo l'altra, confrontando l'*input* con i suoi diversi modelli finché in qualche modo viene raggiunto l'unisono. Ciò potrà avvenire forse solo dopo una ricerca lunga, stressante e diversificata. Durante questa attività "alla cieca" si formano altre connessioni e modelli di azione, che a loro volta determineranno le sequenze future.

La spinta inevitabile verso la "chiusura", il "completamento", o l'equilibrio ha luogo tanto con la soppressione quanto con l'estensione della sensibilità o della funzionalità umana. Dal momento che *La galassia Gutenberg* è una serie di osservazioni storiche sui nuovi "completamenti" culturali che seguirono le "perturbazioni", prima della scrittura e poi della stampa, a questo punto le parole di un antropologo possono essere di aiuto al lettore:

Oggi l'uomo ha sviluppato estensioni praticamente per tutto quello che era solito fare col proprio corpo. L'evoluzione delle armi comincia con i denti e il pugno e termina con la bomba atomica. I vestiti e le abitazioni sono estensione dei meccanismi biologici di controllo della temperatura. I mobili sostituiscono lo stare accovacciati o seduti sul pavimento. Le macchine utensili, gli occhiali, la televisione, i telefoni e i libri che portano la voce attraverso il tempo e lo spazio sono esempi di estensioni materiali. Il denaro è un modo di estendere e immagazzinare la forza lavoro. Le nostre reti di trasporti fanno oggi quello che un tempo facevamo con i piedi e la schiena. Di fatto, tutti gli oggetti materiali fatti dall'uomo possono essere trattati come estensioni di ciò che l'uomo una volta faceva con il proprio corpo o con una parte specializzata del proprio corpo³.

Questo esternare o esprimere significato che è il linguaggio e la parola è uno strumento che «rese possibile all'uomo accumulare esperienza e conoscenza in una forma che ne facilitò la trasmissione e la massima utilizzazione»⁴.

Il linguaggio è metafora nel senso che esso non soltanto accumula, ma traduce anche l'esperienza da una forma in un'altra. Il denaro è metafora nel senso che accumula capacità e forza lavoro e inoltre traduce una capacità in un'altra. Ma il principio di scambio e di traduzione, o metafora, è la nostra capacità razionale di tradurre tutti i nostri sensi uno nell'altro. Cosa questa che facciamo in ogni momento della nostra vita. Il prezzo che paghiamo per disporre di particolari strumenti tecnologici, la ruota, l'alfabeto o la radio, è il fatto che queste massiccie *estensioni* dei nostri sensi costituiscono sistemi *chiusi*. I sensi di una persona non sono sistemi chiusi ma vengono senza fine tradotti l'uno nell'altro in quella esperienza che noi chiamiamo consapevolezza. I nostri sensi estesi, gli strumenti, le tecnologie, sono stati nel corso dei secoli sistemi chiusi, incapaci di scambi attivi o di una consapevolezza collettiva. Oggi, nell'età elettrica, proprio la natura istantanea della coesistenza in mezzo ai nostri strumenti tecnologici ha creato una crisi senza precedenti nella storia umana. Le nostre facoltà e i nostri sensi estesi costituiscono oggi un unico campo di esperienza che esige che essi diventino collettivamente consapevoli. Le nostre tecnologie, così come i sensi di ogni persona, richiedono oggi un intreccio e un rapporto che renda possibile la coesistenza *razionale*. Finché le tecnologie furono lente, come la ruota o l'alfabeto o il denaro, il fatto che fossero sistemi chiusi e separati poteva essere socialmente e psichicamente sopportabile. Ma le cose non stanno più così, oggi che la vista e il suono e il movimento sono simultanei e planetari in estensione. Un rapporto di intreccio collettivo tra queste estensioni delle funzioni umane è oggi altrettanto necessario di quanto lo sia sempre stato per la nostra razionalità individuale e per i nostri sensi o ingegni singoli, *wits*, come un tempo venivano chiamati.

Fino ad oggi gli storici della cultura hanno cercato di isolare gli eventi tecnologici più o meno nel modo in cui la fisica classica trattava gli eventi fisici. Louis de Broglie, parlando di *The Revolution in Physics*, attribuisce grande importanza a questo limite dei procedimenti cartesiani e newtoniani, così

vicini a quelli dello storico che faccia uso della tecnica del “punto di vista” individuale (p. 14):

Fedele all'ideale cartesiano, la fisica classica ci mostrò l'universo simile ad un immenso meccanismo capace di venire descritto con completa precisione, localizzando le sue parti nello spazio e il loro mutamento nel corso del tempo... Ma questa concezione si basava su varie ipotesi implicite che venivano accettate inconsapevolmente. Una di queste ipotesi fu che il contesto spazio-temporale in cui cerchiamo quasi istintivamente di localizzare tutte le nostre sensazioni è una struttura perfettamente rigida e fissa in cui ogni evento fisico può, in teoria, venire rigorosamente localizzato indipendentemente da tutti i processi dinamici che hanno luogo intorno ad esso.

Vedremo come non soltanto le percezioni cartesiane ma anche quelle euclidee sono costituite dall'alfabeto fonetico. E la rivoluzione descritta da de Broglie è una conseguenza non dell'alfabeto, ma del telegrafo e della radio. Il biologo J. Z. Young sostiene la stessa tesi di de Broglie. Avendo spiegato come l'elettricità non è qualcosa che “scorre”, ma è «la condizione che noi osserviamo quando vi sono determinate relazioni spaziali tra le cose», aggiunge (p. 111):

Qualcosa del genere è successo allorché i fisici hanno ideato nuovi modi di misurare distanze piccolissime. Si scoprì che non era più possibile usare il vecchio modello per cui si supposeva che ciò che lo scienziato faceva era dividere qualcosa chiamato materia in una serie di pezzetti, ciascuno con proprietà definite chiamate dimensioni, peso e posizione. I fisici oggi non dicono più che la materia “è fatta” di corpi chiamati atomi, protoni, elettroni e così via. Essi hanno abbandonato il metodo materialistico di descrizione delle loro osservazioni in termini di qualcosa fatto come in un procedimento di fabbricazione umana, ad esempio una torta. La parola atomo o elettrone non viene usata come nome di un “pezzo”; bensì come parte della descrizione delle osservazioni dei fisici. Non ha alcun significato se non quello che gli danno le persone che conoscono gli esperimenti attraverso i quali essa viene rivelata.

E, aggiunge, «è importante rendersi conto che grandi mutamenti nel modo ordinario di parlare e di agire degli uomini sono legati all'adozione di nuovi strumenti».

Se avessimo già da tempo meditato su un fatto così fondamentale, avremmo potuto facilmente afferrare la natura e gli effetti di tutte le nostre tecnologie, invece di essere spinti di qua e di là a loro piacimento. Ad ogni modo, *La galassia Gutenberg* rappresenta un'ulteriore meditazione sul tema di J.Z. Young.

Nessuno più di Abbot Payson Usher si è reso conto della futilità dei nostri sistemi chiusi di scrittura storica. Il suo classico, *A History of Mechanical Inventions*, costituisce la spiegazione del perché questi sistemi chiusi non possono entrare in contatto con la realtà del mutamento storico: «Le culture dell'antichità non rispondono ai modelli di sequenze lineari di evoluzione

sociale ed economica elaborati dalle Scuole Storiografiche Tedesche... Se abbandoniamo i concetti lineari di sviluppo e contempliamo con franchezza lo sviluppo della civiltà come un processo multilineare, molto può essere fatto verso la comprensione della storia della cultura occidentale come di una progressiva integrazione di molti elementi separati» (pp. 30-31).

Un “punto di vista” storico è una sorta di sistema chiuso strettamente imparentato con la tipografia, e fiorisce laddove fioriscono gli effetti inconsci della scrittura senza forze culturali riequilibratrici. Alexis de Tocqueville, il cui carattere letterario fu in buona parte modificato dalla sua cultura orale, ci appare adesso dotato di una notevole chiaroveggenza riguardo i modelli di sviluppo nella Francia e nell’America del suo tempo. Egli non aveva un punto di vista, una posizione fissa dalla quale completava la sua prospettiva visiva degli eventi. Al contrario, egli cercava la dinamica operativa nei dati a sua disposizione:

Ma se vado oltre e cerco tra queste caratteristiche quale sia quella principale che includa quasi tutte le altre, scopro che nella maggior parte delle operazioni della mente ogni americano fa appello soltanto allo sforzo singolo del suo intelletto personale.

L’America è quindi uno dei paesi in cui sono meno studiati e meglio applicati i precetti di Cartesio... Ognuno si chiude rigidamente in se stesso e insiste nel giudicare il mondo da quella posizione⁵.

La sua abilità nel creare un rapporto dinamico tra la forma di struttura percettiva scritta e quella orale permise a Tocqueville di arrivare a conclusioni “scientifiche” in psicologia e in politica. Attraverso questo intreccio tra due forme di percezione egli pervenne ad una comprensione profetica, mentre altri osservatori si limitarono ad esprimere un loro personale punto di vista. Tocqueville sapeva bene che la scrittura tipografica aveva prodotto non soltanto il punto di vista cartesiano, ma anche i caratteri particolari della psicologia e della politica americana. Con il suo metodo dell’intreccio tra due forme di percezione divergenti, de Tocqueville poté reagire nei confronti del suo mondo non in modo frammentario ma come un tutto, e come nei confronti di un *campo* aperto. Questo è il metodo che secondo A.P. Usher è mancato nello studio della storia e dei mutamenti culturali. De Tocqueville ha usato una procedura simile a quella descritta da J.Z. Young (p. 77): «Può essere che una buona parte del segreto del potere del cervello stia nell’immensa possibilità di interazione tra gli effetti della stimolazione di ogni parte dei campi riceventi. È questa esistenza di luoghi di interazione o di luoghi di mescolamento che ci permette di reagire nei confronti del mondo come un tutto in misura molto maggiore di quanto non facciano altri animali». Ma le nostre tecnologie non sono affatto uniformemente favorevoli a questa funzione organica di intreccio e di interdipendenza. Rispondere a questa domanda dal punto di vista della cultura alfabetica e tipografica è lo scopo del presente saggio. Ed è una ricerca che oggi può essere intrapresa solo alla luce delle

nuove tecnologie che influenzano profondamente il modo di funzionare tradizionale e i valori acquisiti della alfabetizzazione e della cultura tipografica.

Vi è una recente opera che a mio avviso mi dispensa dall'essere, in questo studio, meramente eccentrico e alla ricerca del nuovo. Si tratta di *The Open Society and its Enemies* di Karl R. Popper, un'opera dedicata allo studio della detribalizzazione nel mondo antico e della ritribalizzazione nel mondo moderno. La "società aperta" infatti venne realizzata attraverso la scrittura fonetica, come vedremo tra poco, ed è oggi sotto la minaccia di essere sradicata dai mezzi di comunicazione elettrici, come diremo in conclusione di questo saggio. È inutile aggiungere che quanto qui sarà discusso è soltanto ciò che, in questi sviluppi, è e non ciò che *dovrebbe essere*. La diagnosi e la descrizione debbono precedere le valutazioni e la terapia. Sostituire la valutazione morale alla diagnosi è una procedura naturale e abbastanza frequente, ma non necessariamente fruttuosa.

Karl Popper dedica la prima parte della sua ampia opera al processo di detribalizzazione della Grecia antica e alla reazione che ne seguì. Ma né in Grecia né nel mondo moderno egli presta attenzione alla dinamica dei nostri sensi, estesi attraverso la tecnologia come fattori di apertura o di chiusura nella società. Le sue descrizioni ed analisi seguono un punto di vista politico ed economico. Il brano che segue è particolarmente importante per *La galassia Gutenberg* poiché inizia con lo scambio reciproco tra culture per mezzo del commercio e termina con la dissoluzione dello stato tribale, così come viene drammaticamente rappresentato da Shakespeare nel *Re Lear*.

È opinione di Popper che le società tribali, o chiuse, hanno una unità biologica e che «le nostre moderne società aperte funzionano in buona misura attraverso relazioni astratte, come lo scambio o la cooperazione». Che l'astrazione o l'apertura delle società chiuse sia opera dell'alfabeto fonetico, più che di qualsiasi altra forma di scrittura o di tecnologia, è uno dei temi della *galassia Gutenberg*. D'altro canto, il fatto che le società chiuse siano il risultato delle tecnologie della parola, del tamburo e dell'orecchio, ci porta nel momento in cui si apre l'era elettronica alla chiusura dell'intera famiglia umana in un'unica tribù planetaria. E questa rivoluzione elettronica è soltanto meno confusa per gli uomini delle società aperte dell'altra rivoluzione che la scrittura fonetica operò spogliando e semplificando le vecchie società tribali o chiuse. Popper non ci fornisce alcuna analisi delle cause di un simile mutamento, ma ci dà invece (p. 172) una descrizione della situazione che è estremamente attuale per *La galassia Gutenberg*:

Intorno al sesto secolo a.C. questo sviluppo aveva portato alla dissoluzione parziale delle vecchie costumanze e perfino ad una serie di rivoluzioni politiche e di reazioni. E aveva portato non soltanto a tentativi di conservare e di arrestare il tribalismo con la forza, come a Sparta, ma anche a quella grande rivoluzione spirituale, l'invenzione della discussione critica e, conseguentemente, del

pensiero libero da ossessioni magiche. Allo stesso tempo incontriamo i primi sintomi di un nuovo disagio. *La tensione della civiltà incominciava a farsi sentire.*

Questa tensione, questo disagio, è una conseguenza del crollo della società chiusa. Essa viene avvertita ancora ai nostri giorni, particolarmente in tempi di mutamenti sociali. È la tensione creata dallo sforzo che la vita continuamente ci richiede in una società aperta e parzialmente astratta: attraverso lo sforzo di essere razionali, di rinunciare almeno ad alcuni dei nostri bisogni sociali ed emotivi, di provvedere a noi stessi, e di accettare le nostre responsabilità. Dobbiamo, io credo, sopportare questa tensione come il prezzo da pagare per ogni aumento di conoscenza, di ragionevolezza, di cooperazione e di aiuto reciproco, e conseguentemente per l'aumento delle nostre possibilità di sopravvivenza, e per l'aumento della popolazione. È il prezzo che dobbiamo pagare per essere uomini.

Questa tensione è strettamente legata al problema della tensione tra le classi che nasce per la prima volta con il crollo della società chiusa. La società chiusa in quanto tale non conosce questo problema. Per lo meno per coloro che la governano, gli schiavi, le caste e il dominio di classe sono "naturali" nel senso che sono al di là di ogni dubbio. Ma con il crollo della società chiusa questa certezza viene meno, e con essa ogni sensazione di sicurezza. La comunità tribale (e in seguito la "città") è un luogo di sicurezza per il membro della tribù. Circondato da nemici e da forze magiche pericolose o perfino ostili, egli avverte la comunità tribale come un bambino avverte la famiglia e la casa in cui svolge un ruolo preciso, un ruolo che egli conosce e che sa assolvere bene. Il crollo della società chiusa, sollevando, come di fatto accadde, il problema della classe e dello status sociale, deve avere avuto sui cittadini lo stesso effetto che un grave litigio familiare e il rompersi dell'unità domestica può avere sui bambini. Naturalmente, questo tipo di tensione fu avvertita dalle classi privilegiate, nel momento in cui si sentivano minacciate, con maggiore forza di quanto non avvenne per coloro che precedentemente erano stati oppressi; ma anche questi ultimi si sentirono a disagio. Anch'essi provarono spavento per il tracollo del loro mondo "naturale". E anche se continuarono la loro lotta, essi si mostrarono spesso riluttanti nello sfruttare le loro vittorie sui nemici di classe, i quali erano sostenuti dalla tradizione, dallo *status quo*, da un superiore livello di istruzione e dal senso di una autorità naturale.

Queste osservazioni ci conducono diritti alla considerazione del *Re Lear* e del grande litigio di famiglia in cui il sec. XVI si trovò coinvolto all'inizio dell'Era di Gutenberg.

Note

¹Citato in A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge 1960, p. 3. ➔

²K. Polanji, C.M. Arenberg, H.W. Pearsons, eds., *Trade and Market in the Early Empires*, The Free Press, Glencoe, Ill. 1957, p. 3. ➔

³E.T. Hall, *The silent Language*, Doubleday, New York 1959, p. 79. ↩

⁴L.A. White, *The Science of Culture*, Grove Press, New York 1949, p. 240. ↩

⁵A. De Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, cit. dall'edizione americana, *Democracy in America*, Knopf paperback, New York 1944, parte II, Libro I, cap. 1. ↩

La galassia Gutenberg

Quando Re Lear propone i “nostri più segreti propositi”, tra cui la suddivisione del suo regno, egli esprime un intento politicamente coraggioso e all'avanguardia per l'inizio del sec. XVII:

Noi riterremo solamente il nome di re,
e tutti i titoli; il potere, i redditi
del regno, il disbrigo di tutto il resto,
miei amati figliuoli, sia affar vostro:
a conferma della qual cosa, dividerete fra
di voi questa corona¹.

Lear propone un'idea estremamente moderna di delega dell'autorità dal centro alla periferia. I suoi “più segreti propositi” sarebbero stati immediatamente intesi da un pubblico elisabettiano come machiavellismo di sinistra. I nuovi modelli di potere e di organizzazione che erano stati discussi per tutto il secolo precedente adesso, all'inizio del sec. XVII, venivano avvertiti a tutti i livelli della vita sociale e individuale. *Re Lear* contiene in sé la nuova strategia culturale e politica così come essa influenza lo Stato, la famiglia e la psiche individuale:

Intanto noi esporremo i nostri più
segreti propositi. Datemi quella mappa.
Sappiate, dunque, che noi abbiamo diviso
il nostro regno in tre parti.

Anche la mappa era una novità nel sec. XVI, l'epoca delle proiezioni del Mercatore, ed era la chiave della nuova visione di periferie di potere e di ricchezza. Colombo era stato cartografo prima ancora che navigatore; e la scoperta che era possibile proseguire su una rotta diritta, come se il tempo e lo spazio fossero stati uniformi e continui, costituì un mutamento fondamentale nella consapevolezza umana del Rinascimento. Ma, cosa ancora più importante, la mappa pone allo stesso tempo in luce un tema principale del *Re Lear*, e cioè l'isolamento del senso della vista come in una sorta di cecità.

Lear esprime i suoi “più segreti propositi” nella prima scena del dramma, servendosi di una comune espressione del machiavellismo dominante. Più avanti, nella prima scena, l'oscurità, in un certo senso, della Natura si mostra

nelle vanterie di Gloucester circa la nascita illegittima del suo figlio naturale Edmondo: «Ma io, messere, ho un figlio in regola con la legge, di circa un anno maggiore di questo, che tuttavia non è più caro ai miei occhi». La gaiezza con cui Gloucester allude al concepimento di Edmondo viene più tardi ricordata da Edgardo:

Il luogo oscuro e corrotto nel quale
tuo padre ti generò, gli è costato
gli occhi. (V, iii)

Edmondo, il figlio naturale, apre la seconda scena della tragedia con:

Tu, o Natura, sei la mia dea; i miei
servigi sono legati alla tua legge. Perché
io dovrei essere vittima di quella peste
che è il costume, e permettere all'esagerato
scrupolo delle nazioni di diseredarmi,
per il solo fatto che sono indietro di
dodici o quattordici lune, rispetto ad un fratello?

Edmondo ha l'*esprit de quantité* così essenziale per la misurazione tattile e per l'impersonalità della mente empirica. Edmondo viene presentato come una forza della natura, deviante rispetto alla semplice esperienza umana e allo "scrupolo delle nazioni". Egli è un elemento importante nella frammentazione delle istituzioni umane. Ma il grande distruttore è proprio Lear, con la sua ispirata idea di creare una monarchia costituzionale attraverso la delega dell'autorità. I suoi piani nei confronti di se stesso sono di diventare uno specialista:

Noi riterremo solamente il nome di re,
e tutti i titoli.

Seguendo il suo suggerimento specialistico, Gonerilla e Regana si lanciano nel ruolo di devozione filiale con intensità specialistica e competitiva. È Lear che le divide insistendo per una disgregatrice competizione elogiativa:

Dite su, figliuole mie, giacché noi oggi
vogliamo spogliarci, ad un tempo, del
governo, di ogni potestà di terre, e di ogni
cura di Stato, quale di voi dovrem dire che
ci vuole più bene? Sentiamo, affinché
la nostra liberalità più grande possa
estendersi là, dove l'affetto naturale la
reclama con diritto. Gonerilla, primogenita
nostra, parla tu per prima.

L'individualismo competitivo era divenuto lo scandalo di una società per lungo tempo basata su valori corporativi e collettivi. Il ruolo giocato dalla

stampa nel creare nuovi modelli di cultura non è sconosciuto. Ma una conseguenza naturale dell'azione specializzatrice delle nuove forme di conoscenza fu che ogni sorta di potere assunse un forte carattere accentratore. Mentre il ruolo del monarca feudale era stato inclusivo, poiché il re di fatto includeva in sé tutti i suoi sudditi, il principe rinascimentale tese a divenire un centro di potere esclusivo circondato dai suoi singoli sudditi. E il risultato di questo centralismo, esso stesso dovuto a molti nuovi sviluppi nelle strade e nel commercio, fu la pratica della delega dei poteri e la specializzazione di molte funzioni in settori ed in individui separati. Nel *Re Lear*, come in altre tragedie, Shakespeare mostra una autentica preveggenza circa le conseguenze sociali e personali della spogliazione di attributi e di funzioni allo scopo di aumentare la velocità, la precisione e il potere. Le sue intuizioni si mostrano con tale ricchezza nei suoi versi che è molto difficile farne una scelta. Ma già con le primissime parole dell'aria di Gonerilla ci troviamo nel cuore del problema:

Signore, io vi amo più di quanto
possano riuscire a esprimere le parole:
v'ho più caro della vista dello spazio,
della libertà!

La messa a nudo degli stessi sensi umani sarà uno dei temi di questa tragedia. Abbiamo già sottolineato la separazione della vista dagli altri sensi nell'espressione da parte di Lear dei suoi "più oscuri propositi" e il suo servirsi di una semplice mappa visiva. Ma mentre Gonerilla è pronta a spogliarsi della vista come espressione di devozione, Regana risponde alla sfida con:

... io mi protesto nemica
di tutte le altre gioie che la più
preziosa perfezione del senso possiede...

Regana è pronta a sbarazzarsi di tutti i sensi umani pur di possedere l'amore di Lear.

Il riferimento alla "più preziosa perfezione del senso" (*The most precious square of sense*) mostra come Shakespeare stia svolgendo una dimostrazione quasi scolastica del bisogno di rapporto e di intreccio tra i sensi come essenza stessa della razionalità. Il suo tema nel *Lear* è lo stesso di quello di John Donne in *An Anatomy of the World*:

Tutto è in pezzi, ogni coerenza svanita;
ogni cosa soltanto merce, ogni cosa Rapporto:
Principe, suddito, Padre, Figlio, sono cose del passato
poiché ogni uomo da solo pensa di dovere
essere una Fenice...

Spezzare la "più preziosa perfezione del senso" vuol dire isolare un senso dall'altro per mezzo di intensità distinte, con la conseguenza dell'irrazionalità e dello scontro tra intelligenze, persone e funzioni. Questa interruzione del

rapporto tra intelligenze (o sensi), persone e funzioni è il tema del tardo Shakespeare.

Nell'osservare la scattante agilità di quelle due specialiste di pietà filiale, Gonerilla e Regana, Cordelia dice:

... ne sono sicura, il mio
amore ha più peso della mia lingua.

La sua pienezza razionale è nulla rispetto alla specializzazione delle sorelle. Cordelia non ha un punto di vista fisso dal quale essa possa lanciare dardi di eloquenza. Le sorelle sono in sintonia con situazioni particolari, semplificate dalla frammentazione dei sensi e delle motivazioni ai fini di un esatto calcolo. Esse sono, al pari di Lear, machiavelliche d'avanguardia, capaci di affrontare ogni occasione esplicitamente e scientificamente. Esse sono risolte e consapevolmente libere non soltanto dalla "preziosa perfezione del senso", ma anche dal suo corrispettivo morale, la "coscienza". Poiché quel rapporto tra le motivazioni "ci fa tutti vili". E Cordelia è vile poiché nella sua azione specialistica essa è intralciata dalla complessità della propria coscienza, della propria ragione, del proprio ruolo.

Re Lear è un modello operativo del processo di denudamento attraverso il quale gli uomini traducono se stessi da un mondo di ruoli in un mondo di lavori

Re Lear è una sorta di complessa storia clinica di un gruppo di persone che traducono se stesse da un mondo di ruoli in un nuovo mondo di lavori. Si tratta di un processo di spogliazione e di denudamento che si verifica in un attimo solo nell'immaginazione dell'artista. Ma Shakespeare si rendeva conto che esso era già avvenuto nella sua epoca; egli non parlava del futuro. E cionondimeno il vecchio mondo di ruoli, o il suo fantasma, ancora indugiava, così come oggi, dopo un secolo di elettricità, l'Occidente ancora sente la presenza degli antichi valori della alfabetizzazione, della privacy e della separazione.

Keht, Edgardo e Cordelia sono "fuori fase", per usare le parole di W.B. Yeats. Sono "feudali" in questa loro completa fedeltà che essi considerano semplicemente naturale ai loro *ruoli*. Nell'espletamento del ruolo essi non esercitano alcuna autorità o potere delegato. Sono centri autonomi. Come indica Georges Poulet nei suoi *Studies in Human Time* (p. 7): «Per l'uomo del Medio Evo, quindi, non vi era soltanto una durata. Vi erano *durate*, ordinate una sull'altra, e non soltanto nell'universalità del mondo esterno, ma all'interno di se stesso, nella sua natura, nella sua stessa esistenza umana». La facile abitudine alla configurazione, che era durata per diversi secoli, lascia il passo, durante il Rinascimento, a sequenze continue, lineari e uniformi, di

tempo e di spazio così come di relazioni personali. All'analogo mondo di ruoli e di rapporti fa improvvisamente seguito un nuovo mondo lineare, come quello del *Troilo e Cressida* (III, iii):

Mettetevi senz'altro in cammino;
ché l'onore percorre una stretta sì angusta
che uno solo può andarvi di fronte. Tenete poi il sentiero
ché l'emulazione ha mille figli
che incalzano uno dopo l'altro: se cedete il passo
o vi ritraete dal diritto cammino
come una marea penetrata essi vi precipitano innanzi
e vi lasciano ultimo

L'idea di una segmentazione omogenea di persone, di rapporti e di funzioni poteva apparire al sec. XVI soltanto come la dissoluzione dei legami tra senso e ragione. *Re Lear* costituisce una esauriente dimostrazione di quello che dovettero provare coloro che vissero il mutamento del tempo e dello spazio medievale in quello rinascimentale, di un senso del mondo inclusivo in uno esclusivo.

Il mutato atteggiamento di Lear verso Cordelia riflette esattamente la concezione della riforma riguardo lo scadimento dell'uomo. Dice Poulet (p. 10):

Anche per essi sia l'uomo che la natura erano animati dalla divinità. Anche per essi vi era stato un tempo in cui la natura e l'uomo erano stati partecipi del potere creativo. ...Ma quel tempo non esisteva più per essi. Il tempo in cui la natura era divina aveva ceduto il posto al tempo della natura caduca; caduca per sua propria colpa, per il libero arbitrio in conseguenza del quale essa si era separata dalla sua origine, aveva tagliato se stessa dalla sua fonte, aveva negato Dio. E da quel momento Dio si era ritirato dalla natura e dall'uomo.

Lear è molto esplicito nel chiamare Cordelia una puritana:

l'orgoglio, che essa chiama sincerità, la faccia sposa.

I riformatori accentuando, come fecero, funzione individuale e indipendenza, ovviamente non videro alcuna ragione nei formalismi che appartenevano a ruoli sociali del tutto impersonali. Al pubblico tuttavia risulta chiaro che è proprio l'attaccamento di Cordelia al suo ruolo tradizionale che la rende così impotente di fronte al nuovo individualismo sia di Lear sia delle sorelle:

io voglio bene a Vostra Maestà
quanto comporta il mio dovere; né più né meno.

Essa sa bene che il suo ruolo di dedizione non ammonta a "nulla" in termini del nuovo acuto individualismo in espansione. Poulet descrive (p. 9) questo nuovo mondo come «ormai niente più di un immenso organismo, una

gigantesca rete di scambi e di influenze reciproche, animato e guidato internamente nel suo sviluppo ciclico da una forza ovunque uguale a se stessa e perpetuamente diversificata, che poteva indifferentemente essere chiamata Dio, o Natura, o l'Anima del Mondo, o Amore».

In *Re Lear* l'angoscia della terza dimensione riceve per la prima volta nella storia della poesia espressione verbale

Non mi sembra che Shakespeare abbia ricevuto il debito riconoscimento per avere fornito nel *Re Lear* la prima e, per quel che mi risulta, l'unica rappresentazione verbale in prospettiva tridimensionale di tutte le letterature. Soltanto con il *Paradiso Perduto* di Milton viene intenzionalmente costruito a beneficio del lettore un punto di prospettiva visiva.

Alto su un Trono di Dignità Regale, che di gran lunga
la ricchezza di *Ormus* e di *Ind* sorpassava
O dove lo splendido Oriente con generosa mano
dispensa sui suoi barbari re Perle e Oro,
Satana eccelso sedeva...

La scelta arbitraria di un'unica posizione statica determina uno spazio pittorico con punto di fuga. Questo spazio può essere riempito un pezzetto alla volta ed è del tutto diverso dallo spazio non pittorico in cui ogni elemento semplicemente risuona o modula il proprio spazio in una forza visivamente bidimensionale.

Ora, il prezzo di bravura artistica verbale, tridimensionale, veramente eccezionale del *Re Lear* è contenuto nell'atto IV, scena vi. Edgardo si sforza di persuadere il cieco Gloucester affinché si convinca che essi sono sul ciglio di un ripido strapiombo.

Edgardo... Ascoltate, lo sentite il mare?

Gloucester. No, davvero.

Edgardo. Ebbene, allora si vede che gli altri
sensi vi si indeboliscono per lo spasimo degli occhi...

Avanti, signore; eccoci arrivati al luogo: non
vi movete. Come fa paura, e come gira la testa a
ficare gli occhi così in fondo!

L'illusione della terza dimensione viene esaminata a lungo in *Arte e illusione* di E.H. Gombrich. Lungi dall'essere, per l'uomo, un modo normale di vedere la prospettiva tridimensionale, è un modo di vedere acquisito convenzionalmente, al pari della capacità di riconoscere le lettere dell'alfabeto o di seguire una narrazione cronologica. Che di illusione acquisita si trattasse, Shakespeare ci aiuta a capirlo con le sue osservazioni sugli altri sensi in

relazione a quello della vista. Gloucester è maturo per l'illusione perché ha improvvisamente perduto la vista. La sua capacità di visualizzare non è del tutto separata dagli altri sensi. Ed è il senso della vista in voluto isolamento dagli altri che conferisce all'uomo l'illusione della terza dimensione, come Shakespeare rende esplicito in questo brano. Vi è anche il bisogno di fissare lo sguardo:

Avanti, signore: eccoci arrivati al luogo:
non vi movete. Come fa paura, e come gira
la testa a ficcare gli occhi così in fondo!
I corvi e le gracchie, che batton con l'ala
lo spazio frapposto, sembrano appena grossi come
scarafaggi: giù a mezza costa c'è uno sospeso
che raccoglie il finocchio marino: mestiere
spaventevole; a me egli non pare più grande
della sua testa. I pescatori che van lungo la
spiaggia sembrano topi, e quel grosso bastimento
laggiù, sull'ancora, appare ridotto alle dimensioni
della sua lancia; e la sua lancia a quelle
di un gavitello così piccolo, che sfugge quasi
alla vista. Il fiotto che mormora, e struscia
sulle innumeri pietruzze inerti, non può essere
udito a quest'altezza. Non voglio guardare più
per paura che il mio cervello sia preso dalla
vertigine, e la vista, smarrita, precipiti giù a capofitto.

Quello che fa Shakespeare qui è metterci davanti cinque pannelli piatti a due dimensioni uno dopo l'altro. Girando in diagonale questi pannelli essi vengono a trovarsi in successione come in una prospettiva da un punto fermo. Egli si rende bene conto che la propensione a questo tipo di illusione è il risultato di una separazione dei sensi. Milton, allorché divenne cieco, imparò a fare lo stesso tipo di distinzione visiva. Nel 1709 il vescovo Berkeley nella sua *Nuova teoria della visione* denunciava l'assurdità dello spazio visivo newtoniano come mera illusione astratta separata dal senso del tatto. La messa a nudo dei sensi e l'interruzione del loro reciproco intrecciarsi nella sinestesia tattile può certo essere stato uno degli effetti della tecnologia di Gutenberg. Questo processo di separazione e di riduzione delle funzioni aveva certamente raggiunto un punto critico all'inizio del sec. XVII quando sulle scene apparve il *Re Lear*. Ma determinare in quale misura una simile rivoluzione nella vita sensoria umana sia stata conseguenza della tecnologia di Gutenberg richiede un metodo di indagine alquanto diverso dal semplice cogliere alcuni esempi della sensibilità di un grande dramma di quel periodo critico.

Re Lear è una sorta di *sermon-exemplum* medievale, un ragionamento induttivo per mostrare la follia e la povertà della nuova concezione rinascimentale della vita di azione. Shakespeare spiega minutamente che il principio stesso dell'*azione* è la separazione delle operazioni sociali e della vita

sensoria individuale in segmenti specializzati. La conseguente frenesia di scoprire un gioco di forze nuovo e onnicomprensivo assicura la concitata attivazione di tutte le componenti e di tutte le persone sottoposte al nuovo stress.

Anche Cervantes fu consapevole di qualcosa di simile; il suo *Don Chisciotte* è galvanizzato dalla nuova forma del libro allo stesso modo in cui Machiavelli era stato ipnotizzato da quel particolare segmento di esperienza che egli aveva isolato per elevarlo alla più alta intensità di consapevolezza. L'astrazione machiavelliana del potere personale come entità distinta dalla matrice sociale è paragonabile ad un'altra astrazione, di molto precedente, quella della *ruota* dalla forma animale. Astrazione questa che assicura un movimento molto maggiore. Ma ciò che tanto Shakespeare quanto Cervantes vedono è la futilità di questo movimento e dell'azione volutamente inquadrata secondo una forte inclinazione frammentaria e specialistica.

In un suo epigramma W. B. Yeats formula in forma criptica i temi del *Re Lear* e del *Don Chisciotte*:

Locke cadde in deliquio
Il giardino morì
Iddio gli tolse dal fianco
la giannetta

Il deliquio di Locke era il trance ipnotico provocato dall'accentuazione della componente visiva dell'esperienza fino al punto in cui essa riempì tutto il campo dell'attenzione. Gli psicologi definiscono l'ipnosi come la saturazione del campo di attenzione da parte di un solo senso. A questo punto "il giardino" muore. Vale a dire, il giardino sta a significare l'intreccio di tutti i sensi in armonia organica. Con la preoccupazione esclusiva nei confronti di un solo senso il principio meccanico di astrazione e di ripetizione emerge in forma esplicita. La tecnologia è esplicitazione, ha detto Lyman Bryson. E esplicitare vuol dire formulare una cosa alla volta, un senso alla volta, una operazione mentale o fisica alla volta. Dal momento che oggetto del presente saggio è discernere i modi e le origini della strutturazione gutenberghiana della realtà, sarà bene considerare gli effetti dell'alfabeto fonetico sulle popolazioni indigene dei nostri tempi, giacché il rapporto che essi hanno oggi con l'alfabeto è identico a quello che ebbe un tempo la nostra cultura.

L'interiorizzazione della tecnologia dell'alfabeto fonetico traduce l'uomo dal mondo magico dell'orecchio al mondo neutro della vista

J.C. Carothers, scrivendo sulla rivista «Psychiatry» (novembre 1959) a proposito di «Cultura, psichiatria e la parola scritta» espone una serie di

osservazioni in cui confronta tra loro indigeni illetterati e indigeni letterati e, in genere, l'uomo illetterato e l'uomo letterato occidentale. Carothers (p. 308) parte dal ben noto fatto che:

In conseguenza del tipo di influenze educative cui gli africani sono sottoposti durante l'infanzia e la prima fanciullezza, e invero per tutta la vita, l'individuo finisce col considerarsi come un elemento alquanto insignificante di un organismo molto più vasto – la famiglia e il clan – e non come un'unità indipendente e autosufficiente; l'iniziativa e l'ambizione personale hanno scarse possibilità di esprimersi; e una significativa integrazione dell'esperienza del singolo su basi individuali e personali non viene raggiunta. In confronto alla costrizione esercitata sul livello intellettuale, grande libertà viene concessa al livello temperamentale e ci si aspetta che l'individuo viva molto nell'*hic et nunc*, che sia fortemente estroverso e che dia libero sfogo ai suoi sentimenti.

In una parola, il nostro concetto di indigeno privo di inibizioni ignora la totale inibizione e soppressione – inevitabile in un mondo illetterato – della vita mentale e personale:

Mentre il bambino occidentale prende domestichezza molto presto con blocchi per costruzioni, chiavi, serrature, rubinetti e un gran numero di oggetti e di eventi che lo costringono a pensare in termini di rapporti spazio-temporali e di causalità meccanica, il bambino africano riceve invece un'educazione che dipende quasi esclusivamente dalla parola parlata e che è relativamente carica di forti emozioni e di drammaticità (p. 308).

In altri termini, un bambino in un qualsiasi contesto dell'Occidente moderno è circondato da una tecnologia visiva, astratta ed esplicita, di tempo e spazio continui e uniformi in cui ogni causa è efficiente e sequenziale, le cose si muovono e accadono su piani singoli in ordinata successione. Ma il bambino africano vive nel mondo magico e implicito della risonante parola orale. Egli si imbatte non in cause efficienti ma in cause formali all'interno di un campo di configurazioni che è simile in ogni società non-letterata. Carothers ripete più volte che, «le popolazioni rurali africane vivono in buona misura in un mondo di suoni – un mondo carico di significati diretti e personali per l'ascoltatore – mentre l'europeo dell'Occidente vive in misura molto maggiore in un mondo visivo che nel suo complesso gli è totalmente indifferente».

Giacché il mondo dell'orecchio è un mondo caldo e iperestetico mentre il mondo dell'occhio è relativamente freddo e neutro, l'occidentale appare giustamente alle persone di cultura uditiva come un animale a sangue freddo².

Carothers esamina la ben nota credenza, comune alle culture non-letterate, del “potere” delle parole, per cui il pensiero e l'azione dipendono dalla risonanza magica di queste e dalla capacità che esse hanno di imporre incessantemente i loro presupposti. Carothers cita Kenyatta a proposito della magia amorosa tra i Kikuyu:

È molto importante imparare l'uso corretto delle parole magiche e la loro giusta

intonazione, poiché la buona riuscita della magia dipende dal pronunciare queste parole nel loro ordine rituale... Nell'eseguire questi atti di magia amorosa l'uomo deve recitare una formula magica... Dopo averla recitata egli deve chiamare ad alta voce il nome della ragazza e cominciare a parlare *come se ella stesse ascoltando* (p. 309).

È tutta una questione di “parole rituali in ordine meccanico”, come disse Joyce. Ma oggi qualsiasi bambino occidentale cresce di nuovo in un simile mondo magico e ripetitivo allorché ascolta la pubblicità alla radio o alla televisione.

Carothers si domanda poi (p. 310) in qual modo l'alfabetizzazione produca all'interno di una società il passaggio dal concetto della parola come forza viva e risonante, attiva e naturale, al concetto della parola come semplice *significato* mentale:

Vorrei suggerire che soltanto dopo che la parola scritta e, in maggior misura, quella stampata fecero la loro comparsa, la scena fu pronta perché le parole perdessero i loro poteri magici e la loro vulnerabilità. Perché?

Ho sviluppato questo tema in un articolo precedente dedicato all'Africa, sostenendo che le popolazioni non letterate passano la loro esistenza quasi del tutto in un mondo di suoni, mentre i popoli dell'occidente europeo vivono in buona misura in un mondo visivo. I suoni sono in un certo senso oggetti dinamici; o, ad ogni modo, essi indicano sempre una realtà dinamica: movimenti, eventi, attività, nei confronti delle quali l'uomo, allorché si trova sottoposto ai pericoli della vita nella macchia o nel veldt, deve sempre rimanere all'erta... I suoni perdono buona parte di questo significato nell'Europa occidentale, in cui l'uomo spesso sviluppa, e deve sviluppare, una notevole capacità di prescindere da essi. Mentre per gli europei in genere “vedere vuol dire credere”, per gli africani rurali la realtà sembra concentrarsi molto più in quello che si sente e che si dice... Di fatto, dobbiamo credere che l'occhio viene considerato da molti africani più come uno strumento della volontà che come un organo di ricezione, mentre l'orecchio è il principale organo di ricezione.

Carothers ribadisce che l'uomo occidentale dipende in buona misura da una strutturazione visiva dei rapporti spaziotemporal, senza i quali è impossibile ottenere il senso meccanicistico di rapporti casuali così necessario per dare ordine alle nostre esistenze. Ma i presupposti del tutto diversi della vita percettiva di un indigeno hanno spinto Carothers a chiedersi quale possa essere stato il ruolo della parola scritta nello spostare le abitudini percettive dall'aspetto auditivo a quello visivo:

Quando le parole vengono scritte esse diventano, ovviamente, parte del mondo visivo. Come quasi tutti gli elementi di questo, esse diventano oggetti statici e perdono in quanto tali il dinamismo che è così caratteristico del mondo auditivo in generale e della parola parlata in particolare. Esse perdono buona parte del loro carattere individuale, nel senso che la parola parlata è quasi sempre rivolta a una particolare persona, mentre la parola scritta non lo è quasi mai e può a piacimento essere letta oppure non letta. Le parole perdono così le connotazioni

emotive e i toni enfatici di cui ad esempio parla Monrad-Krohn... E così, in generale, le parole, una volta divenute visibili, entrano a far parte di un mondo relativamente indifferente per l'osservatore – un mondo dal quale è stato astratto il “potere” magico della parola.

Carothers procede con le sue osservazioni nel campo della “libera ideazione”, consentita alle società letterate e del tutto fuori discussione per le comunità orali non-letterate:

La nozione che il pensiero verbale è distinguibile dall'azione ed è, o può essere, inefficace in quanto circoscritto all'interno del singolo... ha importanti implicazioni socioculturali, perché è soltanto nelle società che riconoscono al pensiero verbale questa sua natura circoscritta, per cui esso da solo è incapace di emergere sulle ali del potere, che i condizionamenti sociali possono, almeno in teoria, permettersi di trascurare l'ideazione personale (p. 311).

E così, in una società a tutt'oggi così profondamente orale come la Russia, dove lo spionaggio viene praticato con l'orecchio e non con l'occhio, durante i memorabili processi e le “purghe” degli anni '30 gli osservatori occidentali si sorpresero che molti confessassero di essere colpevoli non di qualcosa che avevano fatto, bensì di qualcosa che avevano pensato. In una società altamente letterata, quindi, il conformismo visivo e comportamentale libera l'individuo permettendogli deviazioni interiori. Non così in una società orale in cui la verbalizzazione interna svolge un'efficace azione sociale.

In queste circostanze è implicito che tra le costrizioni del comportamento si *debbono* includere anche quelle del pensiero. Dal momento che ogni comportamento in simili società è governato e concepito su basi fortemente sociali, e dal momento che il pensiero diretto può difficilmente non essere personale e unico per ogni individuo, è implicito nell'atteggiamento di queste società che anche la sola possibilità di un simile pensiero non può essere ammessa. Pertanto, se e quando questi pensieri si verificano, a livelli che non siano strettamente pratici e utilitari, essi saranno considerati opera del diavolo o di altre influenze esterne malvagie, e come qualcosa da temere e da evitare sia dentro di noi sia negli altri (p. 312).

Forse alcuni saranno sorpresi nel vedere indicati i modelli rigidi e coercitivi di una comunità profondamente audio-orale come “governati e concepiti su basi fortemente sociali”. Giacché nulla può essere superiore all'automatismo e alla rigidità di una comunità orale non-letterata nella sua collettività nonpersonale. Notevoli confusioni si verificano quando le comunità letterate dell'Occidente incontrano le varie comunità “primitive” o uditive che ancora rimangono nel mondo. Regioni come la Cina e l'India sono ancora sostanzialmente audio-tattili. Quel po' di alfabetizzazione che vi è penetrata ha cambiato molto poco. Perfino la Russia è tuttora profondamente orale come tendenza. Soltanto gradualmente l'alfabetizzazione altera le sottostrutture del linguaggio e della sensibilità.

Alexander Inkeles nel suo volume *Public Opinion in Russia* (p. 137) utilmente spiega come la diffusa quanto inconscia pregiudiziale orale vada, perfino nei ceti russi letterati, in una direzione del tutto opposta rispetto a quello che una comunità da lungo tempo alfabetizzata è disposta a considerare “naturale”. L'atteggiamento dei Russi, similmente a quello di ogni società orale, rovescia le nostre propensioni:

Negli Stati Uniti e in Inghilterra ciò che ha valore è la libertà di espressione, il diritto stesso astrattamente inteso... Nell'Unione Sovietica, d'altra parte, ciò che è al centro della attenzione sono i *risultati* dell'esercizio della libertà, mentre la preoccupazione nei confronti di essa in quanto tale è secondaria. È per questo motivo che le discussioni tra rappresentanti sovietici e anglo-americani di solito non portano a nessun accordo in merito a proposte specifiche, anche se entrambe le parti affermano di auspicare la libertà di stampa. Gli americani di solito parlano di libertà di *espressione*, il diritto di dire o di non dire determinate cose, un diritto che essi sostengono esiste negli Stati Uniti e non esiste nell'Unione Sovietica. I rappresentanti sovietici di solito parlano della possibilità di *accedere ai mezzi* di espressione, e non del diritto di dire qualsivoglia cosa, e essi sostengono che questa possibilità è negata alla maggior parte delle persone negli Stati Uniti a differenza di quanto accade in Unione Sovietica.

La preoccupazione dei sovietici nei confronti dei *risultati* dell'uso dei mezzi di comunicazione è del tutto naturale per una società orale in cui l'interdipendenza è il risultato di un intreccio tra causa ed effetto nella struttura totale. Questo è il carattere del villaggio e, dall'avvento dei mezzi di comunicazione elettrici, anche del nostro villaggio planetario. Chi opera nel campo della pubblicità e delle pubbliche relazioni si rende conto più di chiunque altro di questa nuova fondamentale dimensione di interdipendenza planetaria. Al pari dei leaders dell'Unione Sovietica, gli uomini della pubblicità si preoccupano dell'*accesso* ai mezzi di comunicazione e dei possibili *risultati* del loro uso pubblico. Essi non si preoccupano assolutamente invece della possibilità di espressione individuale e sarebbero inorriditi all'idea di un tentativo di controllo della pubblicità, poniamo, della Coca-Cola o di una marca di benzina, per farne un veicolo di opinioni private. E un simile atteggiamento non ha niente a che fare con Marx, Lenin o il comunismo. È il normale atteggiamento tribale di ogni società orale. La stampa socialista è il corrispondente della nostra Madison Avenue nell'indirizzare la produzione e i processi sociali.

La schizofrenia è forse una conseguenza necessaria della alfabetizzazione

Carothers precisa che fino a quando la scrittura fonetica non divide il pensiero dall'azione, non vi fu alternativa se non quella di considerare tutti gli

uomini responsabili per i loro pensieri così come per le loro azioni. Il suo grande contributo è quello di avere fatto rilevare la separazione tra il mondo magico dell'orecchio e il mondo neutro dell'occhio, la nascita da questa frattura nell'individuo detribalizzato. Da ciò segue, naturalmente, che l'uomo letterato, così come lo incontriamo nel mondo greco, è un uomo diviso, uno schizofrenico, e tali furono tutti gli uomini letterati da quando fu inventato l'alfabeto fonetico. La semplice scrittura, tuttavia, non ha quel particolare potere di detribalizzare l'uomo proprio della tecnologia fonetica. Una volta in possesso dell'alfabeto fonetico, con la sua astrazione del significato dal suono e la traduzione del suono in un codice visivo, gli uomini si trovarono a dovere affrontare un'esperienza che li trasformò. Nessun altro modo di scrivere – pittogrammi, ideogrammi o geroglifici – ha il potere di detribalizzazione dell'alfabetico fonetico. Nessuna altra scrittura eccetto la fonetica ha mai tradotto l'uomo fuori dal mondo possessivo di totale interdipendenza e di interrelazione costituito dalla rete uditiva. Da quel mondo magico e risonante di rapporti simultanei che è lo spazio acustico e orale vi è solo una strada verso la libertà e l'indipendenza dell'uomo detribalizzato. Quella strada passa attraverso l'alfabeto fonetico, che conduce gli uomini simultaneamente a diversi livelli di schizofrenia dualistica. Ecco come Bertrand Russell descrive (nella sua *Storia della filosofia occidentale*, p. 39) questa condizione del mondo greco nel primo travaglio causato dalla dicotomia e dal trauma della alfabetizzazione:

Non tutti i Greci, ma una buona parte di essi, erano appassionati, infelici, in guerra con se stessi, spinti per una via dall'intelletto e per l'altra dalle passioni, con un'immaginazione che poteva concepire il cielo e l'imperiosa asserzione di sé che crea l'inferno. Essi avevano una massima: "nulla in eccesso", ma di fatto essi erano eccessivi in ogni cosa – nel pensiero puro, nella poesia, nella religione, e nel peccato. Fu la combinazione di passione e intelletto che li rese grandi, finché essi furono grandi... Vi furono infatti due tendenze in Grecia, una appassionata, religiosa, mistica, lontana da questo mondo, l'altra allegra, empirica, razionalistica, e tesa verso la conoscenza di una molteplicità di fatti.

La divisione di facoltà risultante dalla dilatazione o esteriorizzazione di un senso o dell'altro è stata una caratteristica così frequente di tutto il secolo passato che oggi noi, per la prima volta nella storia, siamo divenuti consapevoli del modo in cui queste "mutazioni" della cultura hanno inizio. Coloro che per primi sperimentano l'affermarsi di una nuova tecnologia, sia essa l'alfabeto o la radio, rispondono calorosamente poiché i nuovi rapporti tra i sensi che all'improvviso si instaurano per la dilatazione tecnologica dell'occhio o dell'orecchio pongono davanti a loro un mondo nuovo e sorprendente che fa intravedere un nuovo e vigoroso "rinserrarsi", ovvero un nuovo modello di intreccio tra tutti i sensi insieme. Ma lo shock iniziale gradatamente svanisce mentre l'intera comunità assorbe le nuove abitudini percettive in tutti i suoi settori di lavoro e di scambio. La vera rivoluzione ha luogo in questa seconda e più prolungata fase di "adattamento" di tutta la vita individuale e sociale al

nuovo modello di percezione creato dalla nuova tecnologia.

I Romani effettuarono la traduzione alfabetica della cultura in termini visivi. I Greci, sia gli antichi sia i bizantini, rimasero in buona misura attaccati all'antica cultura orale con la sua sfiducia nei confronti dell'azione e della conoscenza applicata. Poiché la conoscenza applicata, sia nella struttura militare sia nella organizzazione produttiva, dipende dall'uniformità e dalla omogeneizzazione delle popolazioni. «È indubbio» scrisse il simbolista Edgar Allan Poe, «che il semplice atto di porre mano alla penna tende in notevole misura a dare logicità al pensiero». La scrittura lineare e alfabetica rese possibile l'improvvisa invenzione di "grammatiche" di pensiero e di scienza da parte dei Greci. Queste grammatiche, cioè queste esplicitazioni di processi individuali e sociali, consistevano nella visualizzazione di funzioni e di rapporti non visivi. Le funzioni e i processi analizzati non erano nuovi. Ma lo strumento di questa analisi visiva "arrestata", vale a dire l'alfabeto fonetico, era altrettanto nuovo per i Greci quanto la macchina da ripresa cinematografica per il nostro secolo.

Potremo chiederci più avanti perché il fanatico specialismo dei Fenici, che ritagliarono e sgrossarono l'alfabeto dalla cultura geroglifica, non liberò in loro un'ulteriore attività intellettuale o artistica. Intanto è importante notare che Cicerone, quell'enciclopedico sintetizzatore del mondo romano, quando si volge al mondo greco rimprovera a Socrate di avere per primo provocato la frattura tra la mente e il cuore. I presocratici erano essenzialmente ancora in una cultura non-letterata. Socrate si trovò al confine tra quel mondo orale e la cultura visiva e letterata. Ma egli non scrisse nulla. Il Medio Evo considerò Platone il semplice scrivano o amanuense di Socrate. E San Tommaso osservò che né Socrate né Cristo affidarono il loro insegnamento alla scrittura perché quell'intreccio di intelligenze che l'insegnamento presuppone non è possibile per mezzo della scrittura³.

L'interiorizzazione di mezzi di comunicazione come le lettere altera il rapporto tra i sensi e muta i processi mentali?

Quello che preoccupava Cicerone, da romano pratico qual era, erano le difficoltà che i Greci avevano creato al suo personale programma di *doctus orator*. Nei capitoli xv-xxiii del terzo libro del *De oratore* egli fornisce una storia della filosofia dagli inizi fino alla sua epoca, in cui cerca di spiegare come avvenne che i filosofi di professione operarono una frattura tra l'eloquenza e la saggezza, tra la conoscenza pratica e la conoscenza che essi sostenevano di perseguire come fine a se stessa. Prima di Socrate il sapere era stato maestro del giusto vivere e del retto parlare. Ma con Socrate si ebbe la divisione tra la lingua e il cuore. Che l'eloquente Socrate fosse stato tra tutti gli uomini colui che iniziò la separazione tra pensare saggiamente e parlare bene era

incomprensibile: «... *quorum princeps Socrates fuit, is, qui omnium eruditorum testimonio totiusque iudicio Graeciae cum prudentia et acumine et venustate et subtilitate, tum vero eloquentia, varietate, copia, quam se cumque in partem dedisset omnium fuit facile princeps...*».

Ma dopo Socrate, secondo Cicerone, le cose andarono molto peggio. Gli stoici, nonostante rifiutassero di coltivare l'eloquenza, unici tra tutti i filosofi dichiararono l'eloquenza essere virtù e saggezza. Per Cicerone la saggezza è eloquenza perché solo attraverso di essa può essere applicata all'intelletto e al cuore degli uomini.

La conoscenza applicata ossessiona la mente di Cicerone il romano così come ossessionerà la mente di Francis Bacon. E per Cicerone, come per Bacon, la tecnica di applicazione si basa sul procedimento romano del mattone, cioè uniforme ripetibilità e omogenea segmentazione della conoscenza.

Se una tecnologia viene introdotta in una cultura sia dall'interno sia dall'esterno, e se provoca una nuova accentuazione o supremazia di uno o dell'altro dei nostri sensi, allora il rapporto tra tutti i sensi ne risulta alterato. Noi non sentiamo più nello stesso modo, né i nostri occhi e orecchi e gli altri sensi rimangono gli stessi. L'intreccio dei sensi è costante eccetto in condizioni di anestesia. Ma ognuno dei sensi quando venga acutizzato ad un alto livello di intensità può fungere da anestetico nei confronti degli altri sensi. Il dentista oggi può servirsi di "audiac" – cioè di rumori indotti – per rimuovere la tattilità. L'ipnosi si basa sullo stesso principio di isolare un senso per anestetizzare gli altri. Il risultato è un'alterazione del rapporto tra i sensi, una sorta di perdita dell'identità. L'uomo tribale, non-letterato, che vive in uno stato di intensa accentuazione dell'organizzazione uditiva di tutta l'esperienza è, in un certo senso, in trance.

Tuttavia Platone, l'amanuense di Socrate, come egli fu considerato dal Medio Evo, poté nel momento dello scrivere volgersi indietro al mondo non-letterato e affermare:

Su ciascuna arte, dice la storia, Thamus aveva molti argomenti da dire a Theuth, sia contro che a favore, ma sarebbe troppo lungo esporli. Quando giunsero all'alfabeto: «Questa scienza, o re – disse Theuth – renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria». E il re rispose: «O ingegnoso Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitare la memoria perché, fidandosi dello scritto, richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di essi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente. Né tu offri vera sapienza ai tuoi scolari, ma ne dai solo l'apparenza perché essi, grazie a te, potendo avere notizie di molte cose senza insegnamento, si

crederanno di essere dottissimi, mentre per la maggior parte non sapranno nulla; con loro sarà una sofferenza discorrere, imbottiti di opinioni invece che sapienti»⁴.

Platone non mostra alcuna consapevolezza, qui come altrove, di come l'alfabeto fonetico avesse alterato la sensibilità dei Greci; né alcun altro se ne rese conto allora o dopo di lui. Prima dell'epoca di Platone, i grandi creatori di miti, in equilibrio al confine tra l'antico mondo orale della tribù e le nuove tecnologie della specializzazione e dell'individualismo, avevano previsto tutto e tutto avevano detto in poche parole. Il mito di Cadmo narra di come questo re, che aveva introdotto la scrittura fenicia, cioè l'alfabetico fonetico, in Grecia, avesse seminato i denti di un drago e come da questi fossero nati uomini in armi. Questa, come nel caso di ogni mito, è la concisa formulazione di un complesso processo sociale che aveva avuto luogo durante un arco di secoli. Ma soltanto in anni recenti l'opera di Harold Innis ha svelato dappieno il mito di Cadmo. (Si veda, ad esempio, *The Bias of Communication* e *Empire and Communications*). Il mito, al pari dell'apforisma e della massima, è caratteristico di una cultura orale. Giacché, fino a quando l'uso della parola scritta non ha privato il linguaggio della sua risonanza multidimensionale, ogni parola è un mondo poetico a sé, una "divinità momentanea", una rivelazione, come dovette sembrare agli uomini non-letterati. *Language and Myth* di Ernst Cassirer illustra questo aspetto della consapevolezza umana non-letterata, esplorando l'ampia messe di studi contemporanei sulle origini e lo sviluppo del linguaggio. Verso la fine del XIX secolo numerosi studiosi di società non-letterate avevano cominciato a dubitare del carattere aprioristico delle categorie logiche. Oggi che bene conosciamo il ruolo della scrittura fonetica nella creazione di tecniche per l'enunciazione di proposizioni ("logica formale"), si continua a ritenere, come fanno persino alcuni antropologi, che lo spazio euclideo e la percezione visiva tridimensionale siano un dato universale dell'umanità. L'assenza di un simile spazio nell'arte indigena viene imputata da questi studiosi alla mancanza di abilità artistica. Cassirer, parlando del concetto di parole come "mito" (l'etimologia di *mythos* indica che esso significa "parola"), dice (p. 62):

Secondo Usener il livello più basso cui possiamo tracciare all'indietro l'origine dei concetti religiosi è quello di "divinità momentanee", come egli chiama quelle immagini che nascono dal bisogno o dal sentimento particolare di un momento critico... e che continuano a portare il segno della loro primitiva volatilità e libertà. Ma, come sembra, le nuove scoperte messeci a disposizione dalla etnologia e dalla religione comparata nel corso degli ultimi trent'anni dalla pubblicazione dell'opera di Usener ci permettono di fare ancora un altro passo indietro.

La civiltà fornisce al barbaro, cioè all'uomo tribale, un occhio al

posto di un orecchio e non sa adesso come affrontare il mondo elettronico

Questo brano ci conduce a un senso più generalizzato delle manifestazioni della potenza divina, lontani dagli archetipi particolari, individualizzati e dalle epifanie delle “divinità momentanee”. Deve essere spesso stata fonte di sorpresa per gli studiosi e i fisici del nostro tempo scoprire che, via via che penetriamo gli strati più profondi della consapevolezza nonletterata, ci troviamo di fronte ai più avanzati e raffinati concetti dell’arte e della scienza del XX secolo. Spiegare questo paradosso sarà uno dei compiti di questo libro. È un tema questo intorno al quale quotidianamente si accendono molte animate controversie nel mentre che il nostro mondo passa da un orientamento visivo ad un orientamento uditivo della sua tecnologia elettrica. Le controversie, naturalmente, ignorano del tutto la causa e il processo, e rimangono attaccate al “contenuto”. Lasciando da parte gli effetti dell’alfabeto nel creare lo spazio euclideo, oltre che nella contemporanea scoperta della prospettiva e della narrazione cronologica, sarà necessario ritornare brevemente assieme a J.C. Carothers al mondo degli indigeni. Poiché è nel mondo non-letterato che più facilmente possiamo discernere l’opera delle lettere fonetiche nel dare forma al nostro mondo occidentale.

Il motivo per cui i Greci poterono fare di più con la parola scritta di altre comunità come la babilonese e l’egizia fu, secondo H.A.L. Fisher (*A History of Europe*, p. 19), che essi non si trovarono sotto “il controllo paralizzante di una casta sacerdotale organizzata”. Ma anche così i Greci conobbero soltanto un breve periodo di esplorazione e scoperta prima di adattarsi in una struttura stereotipata di pensiero ripetitivo. Carothers ritiene che i primi intellettuali greci non solo furono stimolati dal venire improvvisamente a contatto con il patrimonio di saggezza di altri popoli, ma, poiché essi stessi non avevano una scienza propria, non esistevano neppure interessi costituiti in un patrimonio di conoscenza che impedissero l’immediata accettazione e la elaborazione del nuovo. È appunto questa stessa situazione che pone oggi il mondo occidentale in un analogo svantaggio rispetto ai Paesi “arretrati”.

È la nostra enorme zavorra di tecnologia letterata e meccanicistica che ci rende così impotenti e inetti nell’affrontare la nuova tecnologia elettrica. La nuova fisica è un campo uditivo, e una società da lungo tempo letterata non si trova a suo agio in esso, né mai vi si troverà.

Questo, naturalmente, significa trascurare la totale discrepanza che esiste tra l’alfabeto fonetico e ogni altra qualsivoglia sorta di scrittura. Soltanto l’alfabeto fonetico crea una frattura tra l’occhio e l’orecchio, tra il significato semantico e il codice visivo; pertanto, soltanto la scrittura fonetica ha la capacità di tradurre l’uomo dalla sfera tribale a quella della “civiltà”, di dargli un occhio per un orecchio. La cultura cinese è notevolmente più raffinata e sensibile di quanto mai sia stato il mondo occidentale. Ma i cinesi sono un popolo tribale,

un popolo dell'orecchio. Il termine "civiltà" dovrà d'ora in poi essere usato in senso tecnico a indicare l'uomo detribalizzato per il quale i valori visivi sono prioritari nella organizzazione del pensiero e dell'azione. Questo non significa dare un nuovo significato o valore alla "civiltà", quanto piuttosto specificarne il carattere. È del tutto ovvio che la maggior parte dei popoli civili sono rozzi e intorpiditi nelle loro percezioni se confrontati con l'iperestesia delle culture orali e uditive. Giacché l'occhio non ha assolutamente la delicatezza dell'orecchio. Carothers continua (p. 313) osservando che:

Nella misura in cui il pensiero di Platone può essere considerato rappresentativo del pensiero dei Greci, risulta chiarissimo che la parola, scritta o parlata, conservava per essi, e dal nostro punto di vista, vasti poteri nel mondo "reale". Anche se alla fine venne intesa come non-comportamentale in se stessa, essa veniva adesso considerata la fonte e l'origine non soltanto del comportamento, ma anche di ogni scoperta: era l'unica chiave verso la saggezza e il pensiero soltanto – in parole o in immagini – poteva aprire tutte le porte per comprendere il mondo. In un certo senso, invero, il potere delle parole o di altri simboli visivi si accrebbe come non mai... adesso il pensiero verbale e matematico divenne l'unica verità, e l'intero mondo delle sensazioni fu considerato una illusione, eccetto nella misura in cui i pensieri venivano uditi o visti.

Nel dialogo *Cratilo*, così chiamato dal nome del suo maestro di retorica e di grammatica, Platone fa dire a Socrate:

Quale conoscenza dunque possiamo dire che costoro avessero quando posero i nomi e furono legislatori, prima ancora che alcun nome fosse stato dato e che quelli lo conoscessero, se non è possibile imparare le cose altrimenti che dai nomi?

Cratilo: Io credo che la risposta più vera a questo proposito sia questa, o Socrate, che una forza maggiore dell'umana pose i primi nomi alle cose, cosicché è necessario che questi nomi siano giusti.

Il punto di vista del *Cratilo* fu la base della maggior parte degli studi sul linguaggio fino al Rinascimento. Esso è radicato nella vecchia "magia" orale del tipo della "divinità momentanea", che oggi per varie ragioni è nuovamente in voga. Che essa sia lontanissima da una cultura letteraria e visiva lo si riscontra agevolmente nelle osservazioni di incredulità che il Jowett fornisce come suo contributo al dialogo.

Carothers si volge poi al libro di David Riesman, *The Lonely Crowd*, per un ulteriore orientamento nelle sue indagini sugli effetti della scrittura in comunità non-letterate. Riesman aveva considerato come caratteristica saliente del nostro mondo occidentale il fatto che esso sviluppa nei suoi «membri tipici un carattere sociale la cui conformità viene assicurata dalla loro tendenza ad acquisire in età precoce una serie di fini interiorizzati». Riesman non fece alcuno sforzo per scoprire perché la cultura manoscritta del mondo antico e di quello medievale non avessero fornito un'analoga direzione interiore. Questo sarà uno dei compiti del presente libro. Ma si può dire fin da

adesso che la “direzione interiore” dipende da un “punto di vista fisso”. Un carattere stabile e coerente è un carattere che possiede un punto di vista che non vacilla, una posizione visiva quasi ipnotica, per così dire. I manoscritti erano un che di troppo lento e diseguale per potere fornire sia un punto di vista fisso sia l'abitudine a scivolare costantemente su singoli piani di pensiero e di informazione. Come vedremo, la cultura manoscritta è intensamente audio-tattile a confronto con la cultura della stampa; e questo vuol dire che la pratica dell'osservazione distaccata è alquanto aliena dalle culture manoscritte, siano esse dell'antico Egitto, della Grecia, della Cina o del Medio Evo. Al posto di un freddo distacco visivo il mondo del manoscritto sostituisce l'empatia e la partecipazione di tutti i sensi. Ma le culture non-letterate sperimentano una tale prepotente tirannia dell'orecchio sull'occhio, che un equilibrato intreccio dei sensi è sconosciuto all'estremo uditivo, così come esso divenne oltremodo difficile dopo che la stampa aumentò la componente visiva dell'esperienza occidentale a un livello di estrema intensità.

Il fisico moderno è a suo agio nella teoria orientale del campo

Carothers ritiene che la classificazione di Riesman di popoli “diretti dalla tradizione” corrisponde «molto da vicino a quelle zone occupate da società non-letterate o nelle quali la grande maggioranza della popolazione non è venuta in contatto con la scrittura» (p. 315). Bisogna tenere a mente che “venire in contatto” con la scrittura non è qualcosa che si verifica dall'oggi al domani, né è mai completo in qualsiasi data epoca o luogo. Ciò dovrebbe risultare più chiaro via via che esamineremo il secolo XVI e i secoli successivi. Ma oggi, con l'elettricità che crea condizioni di estrema interdipendenza su scala planetaria, ci muoviamo rapidamente di nuovo in un mondo uditivo di eventi simultanei e di consapevolezza complessiva. E tuttavia le abitudini della scrittura permangono nel nostro modo di parlare, nella nostra sensibilità, nel nostro modo di strutturare lo spazio e il tempo della vita quotidiana. A meno che non sopraggiunga una qualche catastrofe, la scrittura e la propensione visiva potranno avere la meglio ancora per molto tempo sull'elettricità e sulla consapevolezza del “campo unificato”. Allo stesso tempo anche il converso è vero. I tedeschi e i giapponesi, anche se si trovano molto avanti nella tecnologia analitica della scrittura, hanno conservato l'essenza dell'unità tribale uditiva e della comunanza totale. L'avvento della radio e dell'elettricità in genere fu non soltanto per loro, ma per tutte le culture tribali una esperienza di grande intensità. Le culture da lungo tempo alfabetizzate offrono naturalmente maggiore resistenza alla dinamica uditiva della cultura del nostro tempo basata sulla totalità del campo elettrico.

Riesman, parlando dei popoli diretti dalla tradizione, dice (p. 26):

Dal momento che il tipo di ordine sociale che siamo venuti esaminando è

relativamente costante, il grado di conformità dell'individuo tende in grandissima misura a essere dettato dai rapporti di potere tra i vari gruppi di età e sessuali, i clan, le caste, le professioni, e così via, rapporti che permangono per secoli e vengono modificati, quando lo sono, solo leggermente dalle successive generazioni. La cultura controlla il comportamento in ogni dettaglio, e... un'etichetta rigida e meticolosa regola la sfera dei rapporti di parentela la cui influenza è fondamentale... ben poca energia viene impiegata per trovare nuove soluzioni ad annosi problemi...

Riesman fa notare che per far fronte alle rigide richieste di un complesso rituale religioso o comportamentale «non è necessario che il carattere individuale sia molto sviluppato». Egli parla da uomo eminentemente letterato per il quale “sviluppo” significa avere un punto di vista personale. Quello che un indigeno può considerare uno sviluppo elevato non è accessibile al nostro modo visivo di essere consapevoli. Possiamo farci un'idea dell'atteggiamento di un membro di una società diretta dalla tradizione nei confronti dei miglioramenti tecnologici da un episodio riferito da Werner Heisenberg nel suo *The Physicist's Conception of Nature*. Un fisico contemporaneo, abituato com'è a una percezione “di campo” e a un raffinato distacco dallo spazio newtoniano convenzionale, facilmente riconosce nel mondo pre-letterato una sorta di saggezza a lui congeniale.

Heisenberg esamina in questo brano «la scienza come parte del gioco di influenze reciproche tra l'uomo e la Natura» (p. 20):

A questo proposito è stato spesso osservato che i radicali mutamenti nel nostro ambiente e nel nostro modo di vivere realizzati da quest'età tecnica hanno anche pericolosamente cambiato il nostro modo di pensare, e che in questo sono le radici delle crisi che hanno squassato la nostra epoca e che, ad esempio, trovano espressione nell'arte moderna. È vero che una simile obiezione è molto più antica della tecnologia e della scienza moderna, in quanto l'uso di strumenti risale nel tempo ai primissimi inizi dell'umanità. E così, duemilacinquecento anni fa il saggio cinese Chuang-Tzu parlava del pericolo della macchina quando diceva:

«Un giorno che Tzu-Gung viaggiava attraverso le regioni a nord del fiume Han, egli vide un vecchio che lavorava il suo orticello. Il vecchio aveva scavato un canale di irrigazione. Ogni volta scendeva nel pozzo, ne portava un recipiente colmo di acqua e lo versava nel canale. Mentre i suoi sforzi erano estenuanti il risultato appariva davvero insignificante.

Tzu-Gung disse: “Vi è un modo per il quale puoi irrigare cento canali in un giorno, e fare molto lavoro con poco sforzo. Non vorresti sentire di cosa si tratta?”. Allora il contadino si raddrizzò, lo guardò e disse: “E quale sarebbe?”.

Tzu-Gung rispose: “Devi prendere una leva di legno, pesante da un lato e leggera dall'altro. In questo modo puoi portare su l'acqua così in fretta che è come se sgorgasse da sola. Si chiama una bilancia da pozzo”.

Allora l'ira salì al volto del vecchio, ed egli disse: “Ho sentito il mio maestro dire che chi usa una macchina fa il proprio lavoro come una macchina. E chi fa il proprio lavoro come una macchina finisce coll'avere il cuore di una macchina, e

chi ha il cuore di una macchina in petto ha perduto la sua semplicità. E chi ha perduto la sua semplicità non ha più sicurezza nelle aspirazioni dell'anima. Ed insicurezza nelle aspirazioni dell'anima è qualcosa che è in contrasto con l'onesto sentire. Non è che io conosca simili cose; è che mi vergogno di usarle”.

Visibilmente questa antica storia contiene molta saggezza, poiché “insicurezza nelle aspirazioni dell'anima” è forse una delle più appropriate descrizioni della condizione umana nella nostra crisi contemporanea; la tecnologia, la macchina, si è diffusa nel mondo a un tale grado che il nostro saggio cinese non avrebbe neppure potuto sospettarlo.

Il tipo di “semplicità” di cui parla il saggio è un prodotto molto più complesso e più raffinato di qualunque altra cosa possa avere luogo in una società con una tecnologia e un senso dell'esistenza specialistici. Ma forse la cosa più interessante dell'aneddoto è che abbia interessato Heisenberg. Per Newton non sarebbe stato di alcun interesse. La fisica contemporanea non solo abbandona lo spazio visivo e specialistico di Descartes e di Newton, essa rientra anche nel raffinato spazio uditivo del mondo non-letterato. E nelle società più primitive, così come nella nostra epoca, questo spazio uditivo è un campo totale di rapporti simultanei in cui il significato di “cambiare” è altrettanto scarso e privo di interesse quanto dovette esserlo per la mente di Shakespeare o il cuore di Cervantes. A parte ogni questione di valore, dobbiamo oggi imparare che la nostra tecnologia elettrica ha profonde conseguenze sul nostro normale modo di percepire e di agire, conseguenze che stanno rapidamente ricreando in noi i processi mentali degli uomini più primitivi. Queste conseguenze si verificano, non nel pensiero e nelle opinioni, delle quali abbiamo imparato ad essere critici, ma nella vita sensoria quotidiana, che crea i vortici e le matrici del pensiero e dell'azione. Questo libro cercherà di spiegare perché la cultura della stampa fornisce all'uomo un linguaggio intellettuale che lo lascia assolutamente impreparato a comprendere il linguaggio della sua propria tecnologia elettromagnetica. La strada che una cultura deve seguire in un'epoca come questa fu indicata da Wilhelm von Humboldt:

L'uomo vive principalmente con i suoi oggetti (in effetti potremmo dire esclusivamente, dal momento che il suo sentire e il suo agire dipendono dalle sue percezioni) così come glieli presenta il linguaggio. Ma per lo stesso procedimento per il quale egli stesso produce dal suo essere il linguaggio, l'uomo vi rimane impigliato; ogni lingua traccia un cerchio magico intorno al popolo cui appartiene, un cerchio dal quale non vi è possibilità di fuga se non entrano in un altro cerchio⁵.

Questo tipo di consapevolezza ha dato luogo nella nostra epoca alla tecnica della sospensione di giudizio, per la quale siamo in grado di trascendere i limiti dei nostri stessi presupposti operando una critica di essi. Oggi siamo in grado di vivere non solo anfibiamente in mondi divisi e distinti, ma pluralisticamente in molti mondi e culture simultaneamente. Non siamo legati ad alcuna cultura

singola, ad alcun singolo rapporto tra i sensi umani, più di quanto non lo siamo ad un solo libro o a una sola lingua o a una sola tecnologia. Le nostre esigenze culturali oggi sono le stesse di quelle dello scienziato che cerca di essere consapevole della particolare pregiudiziale creata dai suoi strumenti di ricerca al fine di correggerla. La compartimentalizzazione del potenziale umano nelle singole culture sarà presto altrettanto assurda di quanto lo è divenuta la specializzazione per argomento e per disciplina. Probabilmente la nostra epoca non è più ossessiva di altre, ma essa è divenuta particolarmente consapevole, più di ogni altra epoca, del dato di fatto dell'ossessione e delle circostanze che la creano. Tuttavia, la nostra attrazione verso tutte le fasi dell'inconscio, individuale e collettivo, così come verso tutte le forme della consapevolezza primitiva, è iniziata nel XVIII secolo con la prima violenta repulsione nei confronti della cultura stampata e della industria meccanica. Quella che iniziò come una "reazione romantica" in direzione della totalità organica, forse poté accelerare la scoperta delle onde elettromagnetiche. Ma è certo che la scoperta dell'elettromagnetismo ha ricreato in tutte le occupazioni umane il "campo" simultaneo, cosicché oggi la famiglia umana si trova nelle condizioni di un "villaggio planetario". Viviamo in un unico spazio delimitato che risuona dei tamburi tribali. Così che il nostro odierno interesse per i "primitivi" è altrettanto scontato della preoccupazione del secolo XIX per il "progresso", e altrettanto irrilevante per la soluzione dei nostri problemi.

La nuova interdipendenza elettronica ricrea il mondo ad immagine di un villaggio planetario

Sarebbe invero sorprendente se la descrizione che Riesman fa dei popoli diretti dalla tradizione non corrispondesse a quanto Carothers afferma delle società tribali africane. Sarebbe altrettanto stupefacente se il lettore comune studiando le società indigene non sentisse in sé vibrare un profondo senso di affinità nei confronti di quest'ultime, giacché la nostra cultura elettrica fornisce nuovamente alla nostra esistenza una base tribale. Abbiamo a disposizione la lirica testimonianza di un biologo alquanto romantico, Pierre Teilhard de Chardin, che nel suo *Le phénomène humain*ⁱⁱⁱ afferma (p. 240):

Ora, a misura che – per effetto di questa pressione e grazie alla loro permeabilità psichica – gli elementi umani si infiltravano sempre più l'uno nell'altro, le loro menti (misteriosa coincidenza) venivano reciprocamente stimulate dalla vicinanza. E, quasi dilatate su se stesse, ciascuna di esse estendeva a poco a poco il raggio della propria influenza su questa terra, la quale, per lo stesso processo, si restringeva progressivamente. Che cosa, di fatto, vediamo verificarsi nel parossismo moderno? È stato ripetuto più di una volta. Attraverso la scoperta ieri della ferrovia, dell'automobile e dell'aeroplano, l'influenza fisica di ciascun uomo, precedentemente limitata a qualche chilometro, adesso si estende per centinaia di chilometri e anche più. E ancora: grazie a quel prodigioso evento biologico

costituito dalla scoperta delle onde elettromagnetiche, ciascun individuo scopre se stesso, da questo momento (attivamente e passivamente) simultaneamente presente, sulla terra e sul mare e in ogni angolo del pianeta.

Coloro che hanno inclinazioni letterarie e critiche troveranno l'ardore e l'insistenza di de Chardin altrettanto sconcertante del suo acritico entusiasmo nei confronti della membrana cosmica che è stata gettata intorno al pianeta grazie alla dilatazione elettrica dei nostri sensi. Questa esteriorizzazione dei sensi crea quello che de Chardin chiama la "noosfera", vale a dire un cervello tecnologico mondiale. Invece di tendere a diventare una gigantesca biblioteca di Alessandria, il mondo è diventato un computer, un cervello elettronico molto simile a quello di un racconto di fantascienza per bambini. E mentre i sensi vanno fuori di noi, il Fratello Maggiore entra in noi. Così, se non riusciremo a renderci conto di questa dinamica, ci ritroveremo improvvisamente in una fase di terrori panici, assolutamente appropriata ad un piccolo mondo di tamburi tribali, di totale interdipendenza e di coesistenza imposta dall'alto. Non è difficile riconoscere i segni di un simile terror panico in Jacques Barzun, che si presenta come un intrepido ed indomito luddista nel suo volume *The House of the Intellect*. Avvertendo come tutto quanto gli è caro derivi dall'operato dell'alfabeto sulla mente e attraverso di essa, Barzun propone l'abolizione di tutta l'arte, la scienza e l'umanitarismo moderno. Una volta estirpato questo trio, egli ritiene che saremo in grado di rinserrare il coperchio del vaso di Pandora. Almeno Barzun riesce a centrare il problema anche se non ha la benché minima idea del tipo di azione esercitata da queste forme. Il terrore è lo stato di normalità di ogni società orale, poiché in essa ogni cosa influenza ogni altra senza soluzione di continuità.

Ritornando al tema precedente della conformità, Carothers continua (pp. 315-16): «Il pensiero e l'azione non vengono visti come separati; essi sono entrambi intesi come forme di comportamento. Volere il male, scagliare il malocchio, è dopo tutto il tipo più temibile di comportamento in molte di queste società, e il timore, consapevole o latente, di esso è sempre presente nella mente di tutti i loro membri». Nella nostra lunga e faticosa marcia per restituire al mondo occidentale unità di sensazione e di pensiero, oltre che di sentimento, certo non siamo stati più preparati ad accettare le conseguenze tribali di questa unità di quanto non lo fummo nei confronti della frammentazione della psiche umana provocata dalla cultura della stampa.

La scrittura influenza la fisiologia oltre che la vita psichica degli africani

Carothers conclude il suo esame degli effetti della scrittura fonetica sugli Africani citando un brano di un articolo apparso su un quotidiano del Kenya (pp. 317-18), lo "East African Standard". L'autore, medico missionario, aveva

intitolato l'articolo: *Come la civiltà ha cambiato la vita degli africani.*

Scopo del presente articolo è mostrare come con un minimo di istruzione si è verificato nei ragazzi africani di ambo i sessi un cambiamento rimarchevolmente rapido e di grande portata, a tal punto che in una sola generazione si sono avuti tali mutamenti nelle caratteristiche e nelle reazioni della gente che ci si sarebbe aspettati avrebbero richiesto secoli.

Quasi ognuno è colpito dalle ottime qualità degli africani non toccati dalle missioni o dalla scuola. Quelli di questo distretto sono ottimi lavoratori, allegri, non si lamentano, non risentono della monotonia e dei disagi, sono onesti e di solito straordinariamente veritieri. Ma non è infrequente udire raffronti non lusinghieri tra questi africani e quelli di genitori cristiani o coloro che sono andati a scuola in età precoce. Un osservatore, tuttavia, che ha visitato le scuole del Madagascar, afferma che questi bambini incontaminati sono per natura letargici. Stanno seduti troppo a lungo: il loro impulso al gioco sembra assopito. Sopportano benissimo la monotonia e il loro letargo mentale consente loro di eseguire compiti di resistenza prodigiosi per dei bambini. Questi bambini si sviluppano naturalmente in indigeni non istruiti, incapaci di qualsiasi lavoro specializzato. Nella migliore delle ipotesi possono essere addestrati ad eseguire lavori che non richiedano ragionamento. Questo è lo scotto che pagano per le loro ottime qualità.

L'africano rimarrà perennemente schiavo, anche solo della sua ignoranza, a meno che non si voglia rischiare di distruggere quelle qualità attraverso i mutamenti provocati dall'istruzione e non si desideri affrontare l'opera di ricostruire da capo il suo carattere, ma con una mentalità totalmente diversa. Questa diversa mentalità potrà manifestarsi nell'assenteismo dal lavoro, in lamentele per il cibo, o nel desiderio di fare vivere con sé la propria moglie anche se questo causa grosse difficoltà al datore di lavoro. Le ragioni sono chiare: la capacità complessiva dell'africano di provare interesse, piacere e dolore è immensamente aumentata a seguito anche di una scarsa scolarizzazione. Per l'africano istruito (adoperando questo termine anche per i livelli relativamente bassi raggiunti in media dallo scolaro africano) il senso dell'interesse è stato stimolato dalla nuova varietà della vita, e la monotonia è diventata per lui faticosa così come lo è per un qualsiasi europeo. Gli ci vuole una maggiore forza di volontà per rimanere attaccato a un lavoro privo di interesse, e la mancanza di interesse ingenera la fatica.

L'autore osservava poi il mutato atteggiamento nei confronti dei gusti, del sesso e del dolore che deriva dalla capacità di leggere e scrivere:

Ritengo che il sistema nervoso dell'Africano non contaminato sia così letargico che egli ha bisogno di pochissimo sonno. Molti dei nostri lavoratori percorrono diversi chilometri per recarsi sul luogo di lavoro, lavorano intensamente tutto il giorno e poi ritornano a casa per passare quasi tutta la notte svegli a fare la guardia ai loro orti contro le incursioni dei maiali selvatici. Per settimane di fila essi non dormono più di due o tre ore per notte.

Un'importante deduzione morale che si può trarre da tutto ciò è che l'Africano della vecchia generazione, con il quale quasi tutti noi abbiamo lavorato, è destinato a scomparire. La nuova generazione è completamente diversa, capace

di sollevarsi a maggiori altezze ma anche di scendere molto più in basso. Essi meritano una maggiore e più attenta conoscenza delle loro difficoltà e delle tentazioni molto maggiori cui sono sottoposti. È necessario che tutto ciò sia insegnato ai genitori africani prima che sia troppo tardi così che essi si rendano conto di avere a che fare con meccanismi ben più delicati di quello che essi stessi furono.

Carothers fa notare il fatto che queste conseguenze sono prodotte da un'alfabetizzazione di scarsissima entità, da «una qualche familiarità con i simboli scritti, col leggere e lo scrivere e il fare di conto».

Infine (p. 318), Carothers si volge per un attimo alla Cina dove la stampa era stata inventata fin dal sec. VII o VIII e, tuttavia, «sembra che abbia avuto ben poco effetto nell'emancipazione del pensiero». Egli cita l'autorità di Kenneth Scott Latourette, che nel suo *The Chinese, Their History and Culture*, scrive (p. 310):

Un ipotetico visitatore proveniente da Marte con tutta probabilità si sarebbe aspettato di vedere comparire la rivoluzione industriale, il punto di vista scientifico moderno, prima in Cina e poi in Occidente. I cinesi sono così operosi e hanno dato prova di così tanta ingegnosità in numerose invenzioni, e con procedimenti empirici hanno preceduto l'Occidente pervenendo a così numerose conoscenze utili in medicina e agricoltura, che essi, piuttosto delle nazioni dell'Occidente, avrebbero dovuto presentarsi come gli anticipatori e la forza trainante di quello che viene comunemente detto il metodo scientifico per la comprensione e il controllo dell'ambiente naturale dell'uomo. È quasi stupefacente che un popolo che fu primo nell'invenzione della carta, della stampa, della polvere da sparo e della bussola – per ricordare solo alcune delle loro più note innovazioni – non sia stato anche il primo ad inventare il telaio meccanico, il motore a vapore e le altre macchine rivoluzionarie del sec. XVIII e XIX.

Lo scopo della stampa tra i cinesi non fu quello di creare prodotti uniformi e ripetibili per un mercato e un sistema di prezzi. La stampa fu un'alternativa ai rosari circolari ed un mezzo visivo per moltiplicare formule magiche incantatorie, in modo molto simile a quello usato dalla pubblicità nella nostra epoca.

Ma possiamo apprendere molto sulla stampa dall'atteggiamento dei Cinesi verso di essa. Poiché il carattere più ovvio della stampa è la ripetizione, proprio come il carattere più ovvio della ripetizione è l'ipnosi o l'ossessione. Inoltre, la stampa degli ideogrammi è totalmente diversa dalla tipografia basata sull'alfabeto fonetico.

Poiché l'ideogramma ancor più del geroglifico è una complessa *Gestalt* che richiede la partecipazione di tutti i sensi insieme. L'ideogramma non permette alcuna separazione e specializzazione dei sensi, nessuna frattura tra vista e suono e significato, che è invece la chiave dell'alfabeto fonetico. Così che le numerose specializzazioni e separazioni di funzioni inerenti all'industria e alla

conoscenza applicata semplicemente non furono accessibili per i Cinesi. Oggi anche i Cinesi sembrano procedere lungo le linee dell'alfabeto fonetico. Questo assicura che essi liquideranno la loro attuale cultura tradizionale *in toto*. Procederanno quindi sui sentieri della schizofrenia e moltiplicheranno le dicotomie in direzione del potere fisico e della organizzazione aggressiva, secondo il modello romano, vale a dire dal centro alla periferia.

Il motivo del tutto irrilevante che Carothers assume per spiegare l'antica indifferenza dei Cinesi per l'industrializzazione è che la scrittura cinese, stampata o meno, richiede molta erudizione per potere essere compresa. La stessa cosa si può dire in varia misura per tutte le forme di scrittura non-alfabetica. Un'osservazione di Latourette sarà di aiuto a questo proposito come anche in seguito:

La maggior parte della voluminosa letteratura cinese è stata scritta nello stile classico... La lingua classica dei cinesi presenta notevoli difficoltà; essa è fortemente artificiale. È spesso densa di citazioni e riferimenti tali che per poterla apprezzare, o anche solo per poterne capire una buona parte, il lettore deve avere una vasta conoscenza della letteratura esistente... È soltanto studiando un'enorme quantità di letteratura e soprattutto mandando a mente una discreta parte di essa che lo studioso arriva ad avere una sorta di sesto senso che gli permette di indovinare quale tra le diverse letture sia quella giusta. Quindi, anche solo la capacità di leggere la lingua classica richiede una lunga preparazione. Scrivere è impresa ancora più difficile. Pochi sono gli occidentali che hanno raggiunto uno stile accettabile, e molti cinesi contemporanei, che sono il risultato dell'attuale corso di studi, sono lungi dall'essere esperti scrittori.

La notazione conclusiva di Carothers è che gli studi genetici dei gruppi umani non danno alcuna certezza e forniscono, invero, ben poche informazioni in confronto ai metodi di indagine culturale e ambientale. La mia opinione è che l'ecologia culturale ha una base ragionevolmente stabile nel sensorio umano, e che ogni estensione del sensorio attraverso la dilatazione tecnologica ha sempre un effetto di notevole portata nel realizzare nuovi rapporti o proporzioni tra tutti i sensi. Poiché il linguaggio è quella forma particolare di tecnologia costituita dalla dilatazione o estrinsecazione (articolazione) di tutti i sensi contemporaneamente, esso stesso è immediatamente soggetto all'impatto o alla intrusione di un qualsiasi senso meccanicamente esteso. Vale a dire, la scrittura influenza direttamente la parola, non soltanto la sua morfologia e la sua sintassi ma anche la sua articolazione e la sua funzione sociale⁶.

Perché le società non-letterate non sono in grado di vedere film o fotografie senza un'adeguata preparazione

Dal momento che il nostro attuale obbiettivo è di chiarire gli effettivi

processi causali per i quali l'alfabeto fonetico crea nuove forme di percezione, esaminiamo un saggio⁷ del professor John Wilson dell'Istituto di studi africani dell'Università di Londra.

Non è facile per una società letterata capire perché i nonletterati non sono in grado di vedere in tre dimensioni o in prospettiva. Noi diamo per scontato che si tratta del modo normale di vedere e che non c'è bisogno di alcun addestramento particolare per vedere una fotografia o un film. Le esperienze di Wilson sono legate ai suoi tentativi di servirsi di filmati per insegnare a leggere agli indigeni.

Quello che emerse successivamente fu molto, ma molto interessante. Quest'uomo – l'ispettore sanitario – fece un filmato a passo molto ridotto con una tecnica molto lenta per fare vedere quello che era necessario fare in ogni casa di un villaggio africano primitivo per evitare l'acqua stagnante: creare degli scolì, sbarazzarsi di tutti i barattoli vuoti, e così via. Dopo avere mostrato il filmato al pubblico, chiedemmo loro quello che avevano visto e loro ci dissero che avevano visto un pollo, una sorta di volatile, mentre noi non sapevamo neppure che ci fossero volatili nel filmato! Così esaminammo con molta cura i fotogrammi uno per uno e, in effetti, per circa un secondo un volatile apparve sull'angolo dello schermo. Qualcuno lo aveva spaventato e si era messo a svolazzare passando sulla parte destra inferiore dello schermo. E questo era tutto quello che essi avevano visto. Tutte le altre cose del filmato che l'ispettore aveva sperato essi avrebbero notato erano state ignorate, mentre invece avevano colto qualcosa di cui non ci eravamo neppure accorti fino a quando non esaminammo il film meticolosamente. Perché? Elaborammo diverse teorie. Forse era stato l'improvviso movimento del volatile. Ogni altra cosa era stata ripresa al rallentatore – gente che veniva lentamente avanti raccogliendo un barattolo, facendo vedere bene tutto quanto –, così l'uccello apparentemente doveva essere per loro l'unico elemento di realtà. Per essi vi era un'altra teoria, per cui l'uccello aveva un significato religioso, teoria che noi scartammo decisamente.

Domanda: Potrebbe descrivere dettagliatamente la scena del filmato?

Wilson: Sì, vi era un collaboratore sanitario che si muoveva molto lentamente e visto un barattolo con dell'acqua dentro, lo raccoglieva e versata con cura l'acqua, con il piede faceva in modo che entrasse nel terreno così che le zanzare non potessero riprodursi, e poi prendeva il barattolo e con molta cura lo metteva in un canestro appeso sul dorso di un asino. Il tutto per fare vedere come ci si sbarazza della mondezze; un po' come un uomo in un parco con il suo bastone a punta che raccoglie le cartacce e le mette in un sacco. Il tutto veniva mostrato con grande lentezza per fare vedere quanto importante fosse raccogliere quelle cose poiché le zanzare si riproducono nell'acqua stagnante. I barattoli venivano portati via, gettati in una buca che veniva ricoperta per impedire che si formasse acqua stagnante. Il filmato durava circa cinque minuti. In mezzo a tutto ciò il volatile fece la sua comparsa per circa un secondo.

Domanda: Lei vuol dire effettivamente che parlando con il pubblico si convinse che essi non avevano visto nient'altro oltre al volatile?

Wilson: Ci limitammo a chiedere loro: Che cosa avete visto in questo filmato?

Domanda: Non che cosa avete *pensato*?

Wilson: No, che cosa avete visto?

Domanda: A quante persone del pubblico avete rivolto questa domanda?

Wilson: A circa una trentina.

Domanda: Nessuno vi dette una risposta che non fosse «Abbiamo visto un pollo»?

Wilson: No, questa era la prima risposta immediata: «Abbiamo visto un pollo».

Domanda: Videro anche un uomo, no?

Wilson: Be' sì, quando li pressammo con altre domande ammisero di avere visto un uomo, ma la cosa veramente interessante è che non avevano ricostruito la storia e, in effetti, in seguito scoprimmo che essi non avevano visto un quadro intero, piuttosto avevano esaminato lo schermo cercando i dettagli. Scoprimmo poi consultando un pittore e un oculista che un pubblico raffinato, un pubblico abituato a vedere filmati, mette a fuoco l'immagine un po' prima dello schermo piatto così da potere vedere tutta l'inquadratura. In questo senso, ancora una volta, un'immagine è una convenzione. È necessario come prima cosa guardare l'immagine nel suo insieme, e questa gente, non essendo abituata a vedere immagini, non riusciva a farlo. Quando mostrammo loro l'immagine, essi incominciarono ad esaminarla, un po' come l'esploratore di una telecamera, setacciandola con grande rapidità. Sembra che questo è quello che fa l'occhio non abituato alle immagini – le esplora – ed essi non facevano a tempo a esplorare una immagine prima che questa cambiasse, nonostante l'uso del rallentatore nel filmato.

Gli elementi chiave si trovano alla fine del brano. La domestichezza con la scrittura permette alla gente di mettere a fuoco un po' prima dell'immagine così da potere prendere visione di tutta l'immagine con un solo sguardo. Le persone non-letterate non hanno questa abitudine acquisita e non guardano gli oggetti come noi. Al contrario essi esplorano gli oggetti come noi facciamo con la pagina stampata, un segmento alla volta. Pertanto essi non hanno un punto di vista distaccato. Essi sono interamente con l'oggetto. Essi penetrano in esso empaticamente. L'occhio viene usato non in prospettiva ma, in un certo senso, come organo di tatto. Gli spazi euclidei, che dipendono da una notevole separazione della vista dal tatto e dal suono, sono ad essi sconosciuti.

Altre difficoltà che questi indigeni ebbero con il filmato ci aiutano a vedere quante delle convenzioni legate alla scrittura sono presenti persino in forme non verbali come l'immagine filmica:

Quello che voglio dire è che penso che dobbiamo stare molto attenti alle immagini; esse possono essere interpretate alla luce di esperienze individuali. Così, come passo successivo, pensammo che se volevamo usare questi filmati dovevamo procedere a una qualche sorta di addestramento, e quindi dovevamo fare della ricerca.

Nel corso di questa ricerca scoprimmo cose affascinanti. Scoprimmo che l'immagine filmica, così come viene prodotta in Occidente, è un prodotto simbolico fortemente convenzionale, anche se può sembrare molto realistico. Ad esempio, scoprimmo che se raccontavamo una storia con due uomini ad un

pubblico africano e uno dei due, finito quello che doveva fare, usciva dallo schermo, il pubblico voleva sapere cosa gli fosse successo; essi non potevano accettare che fosse scomparso e che non fosse più di interesse per la storia. Volevano sapere che cosa era successo a questa persona, e noi eravamo costretti a scrivere le storie in questo modo, mettendoci dentro un sacco di cose che per noi non erano necessarie. Dovevamo seguire l'uomo lungo la strada fino a quando non avesse svoltato normalmente: egli non doveva semplicemente uscire dallo schermo, ma doveva camminare lungo la strada e svoltare normalmente. Era assolutamente comprensibile che scomparisse alla vista dopo avere girato l'angolo. L'azione doveva seguire un corso naturale di eventi.

Le riprese panoramiche creavano grande confusione nel pubblico perché le persone non si rendevano conto di quello che stava succedendo. Esse credevano che i vari elementi e i particolari dell'immagine si muovessero realmente. Vede, non accettavano la convenzione. Né potevano accettare l'idea di una persona seduta immobile mentre la macchina da presa si avvicina fino a un primo piano; era una cosa molto strana, quest'immagine che diventava sempre più grande sotto gli occhi. Lei sa il modo normale di incominciare un film: si fa vedere la città, poi si inquadra una strada, si fa vedere una casa di quella strada, si entra con la macchina da presa attraverso la finestra, ecc. Ma loro interpretavano tutto ciò alla lettera come di qualcuno che venendo avanti faceva tutte quelle cose fino a quando non entrava attraverso la finestra.

Il risultato di tutto questo era che per usare un filmato come un efficace mezzo di comunicazione dovevamo educare il pubblico a determinate convenzioni e fare dei filmati con questo obbiettivo, ad esempio per insegnare la convenzione di un uomo che esce dallo schermo. Dovevamo fare vedere che c'era una strada e un angolo e seguire l'uomo mentre girava l'angolo, e poi in una parte successiva del filmato farlo vedere mentre si allontanava e troncava lì la scena.

Il pubblico africano non può accettare il nostro ruolo passivo di consumatori davanti ad un film

Un aspetto fondamentale di qualsiasi pubblico letterato è la profonda accettazione del ruolo di consumatori passivi in presenza di un libro o di un film. Ma un pubblico africano non è stato educato a seguire in silenzio e in privato un processo narrativo.

Si tratta di una questione importante. Il pubblico africano non sta seduto silenziosamente senza partecipare. Essi amano prendere parte alla proiezione così che la persona che mostra i filmati e li commenta deve avere una certa flessibilità, deve essere capace di stimolare ed ottenere delle risposte. Se c'è una scena in cui un personaggio canta una canzone, bisogna cantarla e invitare il pubblico a fare altrettanto. Si dovette, nella preparazione del film, pensare alla partecipazione del pubblico e creare delle occasioni per ottenerla. I commentatori che presentavano i filmati dovevano essere istruiti minutamente sul significato del film e sulle diverse interpretazioni da dare per pubblici diversi. A questo scopo ci servivamo di insegnanti africani e li istruivamo.

Ma anche dopo essere stato abituato a seguire un determinato film, un abitante del Ghana non è in grado di recepire un film che parli di Nigeriani. Egli non sa generalizzare la sua esperienza da un film all'altro, tanta è la sua partecipazione in profondità ad eventi particolari. Questa partecipazione empatica, naturale nelle società orali e nell'uomo audio-tattile, viene spezzata dall'alfabeto fonetico che estrae la componente visiva dal complesso sensorio. Questo ci porta ad un'ulteriore notazione di Wilson. Egli spiegava l'importanza della tecnica chapliniana per la realizzazione di filmati rivolti ad un pubblico indigeno. La storia veniva raccontata a gesti e i gesti erano complessi e precisi. Wilson nota l'incapacità degli africani a seguire racconti di una certa complessità, ma anche la loro raffinatezza nel recitare:

Una cosa che all'epoca non conosceamo, e che invece avremmo dovuto sapere molto bene, è che il pubblico africano è bravissimo nell'impersonare ruoli diversi. L'impersonazione di ruoli è parte dell'educazione di un bambino in una società pre-letterata; in determinate situazioni egli deve imparare a interpretare il ruolo dei propri genitori. Fortunatamente scoprimmo invece che il cartone animato funzionava molto bene. La cosa ci sorprese alquanto fino a quando non scoprimmo che i giochi di burattini sono un passatempo molto comune.

Ma vi è molto di più in questa osservazione di quanto Wilson non supponga. Se egli avesse avuto a disposizione la televisione, sarebbe rimasto sorpreso nel vedere quanto più facilmente gli africani vi si abituano rispetto al cinema. Giacché nel caso di un filmato, lo spettatore è la macchina da ripresa e l'uomo non-letterato non è in grado di usare gli occhi come una macchina da ripresa. Ma con la televisione lo spettatore è lo schermo; la televisione è bidimensionale e scultorea nei suoi contorni tattili. La TV non è un mezzo adatto alla narrazione, non è tanto visivo quanto piuttosto audio-tattile. Questo è il motivo per cui essa è empatica e perché la forma ottimale dell'immagine televisiva è il cartone animato. Poiché il cartone animato piace all'indigeno nello stesso modo in cui piace ai nostri bambini, perché è un mondo in cui la componente visiva è così piccola che lo spettatore non deve fare molto di più di quando fa le parole crociate⁸.

Cosa ancora più importante, con il contorno del disegno animato, così come con le pitture delle caverne, tendiamo a trovarci in un'area di reciproco intreccio di tutti i sensi, e quindi di forte carattere sinattico o tattile. Vale a dire, l'arte del disegnatore, come quella del *caelator*, è un'arte fortemente tattile e tangibile. Perfino la geometria euclidea è, in confronto a quella contemporanea, estremamente tattile.

È questo un argomento discusso da William Ivins, Jr. nel suo *Art and Geometry: A Study in Space Intuition*. Egli illustra i presupposti impliciti nella consapevolezza spaziale dei Greci:

«Tra gli assiomi e i postulati della loro geometria i Greci non fanno accenno al presupposto fondamentale della congruenza, e tuttavia... esso è tra le cose più fondamentali della geometria greca, ed ha un ruolo determinante nella sua

forma, la sua efficacia e i suoi limiti» (p. x). La congruenza rappresenta una nuova ed eccitante dimensione visiva, ignota alle culture audiotattili. Come dice Ivins a questo proposito, «a differenza dell'occhio, la mano è incapace da sola di scoprire se tre o più oggetti sono su una retta» (p. 7). È molto chiaro perché Platone insistesse che “nessuno digiuno di geometria entri” nella sua Accademia. Per un simile motivo il musicista viennese Carl Orff si rifiuta di prendere nella sua scuola bambini che abbiano già imparato a leggere e a scrivere. Egli ritiene che il pregiudizio visivo che si è così formato vanifica del tutto la possibilità di sviluppare le loro capacità musicali audio-tattili. Ivins prosegue spiegando perché abbiamo l'illusione dello spazio come di un recipiente indipendente, mentre di fatto lo spazio è «una qualità o rapporto tra le cose e non ha alcuna esistenza senza di esse» (p. 8). E tuttavia in confronto con i secoli successivi, «i Greci avevano un orientamento tattile e... ogni volta che veniva dato loro di scegliere tra un modo di pensare tattile ed uno visivo, essi sceglievano istintivamente quello tattile» (pp. 9-10). Il che continuò a verificarsi fino a parecchio dopo l'avvento di Gutenberg nell'esperienza dell'Occidente. Esaminando la storia della geometria greca, Ivins osserva: «... Più di una volta nel corso di sei o sette secoli essi giunsero fino alla soglia della geometria moderna, ma, inibiti dalle loro concezioni metriche tattili-muscolari, essi non furono mai capaci di aprire quella porta e di penetrare nei grandi spazi aperti del pensiero moderno» (p. 58).

Quando la tecnologia estende uno dei nostri sensi, una nuova traduzione della cultura si verifica con la stessa rapidità con cui la nuova tecnologia viene interiorizzata

Anche se il tema principale di questo libro è *La galassia Gutenberg*, vale a dire una configurazione di eventi che si situano molto dopo il mondo dell'alfabeto e della cultura degli scribi, è necessario sapere perché senza l'alfabeto non ci sarebbe stato Gutenberg. Ed è per questo che dobbiamo cercare di comprendere le condizioni culturali e sensorie che resero possibile dapprima la scrittura e poi l'alfabeto.

Quanto Wilson dice a proposito degli anni di educazione della percezione necessari per permettere ad africani adulti di essere in grado di vedere il cinematografo, trova un esatto parallelo nelle difficoltà che gli adulti Occidentali provano nei confronti dell'arte “astratta”. Nel 1925 Bertrand Russell scrisse il suo *ABC of Relativity*; nella prima pagina del volume affermava:

Molte delle nuove idee possono essere espresse in linguaggio non-matematico, ma nonostante ciò, anzi proprio per questo, esse non sono meno difficili. Quello che ci è richiesto è un mutamento nella nostra immagine pittorica del mondo... Lo stesso tipo di mutamento veniva richiesto da Copernico quando insegnava

che la terra non è immota... Adesso noi non abbiamo alcuna difficoltà con questa idea perché l'abbiamo assimilata prima che le nostre abitudini mentali divenissero fisse. Analogamente, i concetti di Einstein appariranno più facili per le generazioni che cresceranno con essi; ma per noi è inevitabile un certo sforzo di ricostruzione immaginativa.

È più semplice dire che se una nuova tecnologia estende uno o più dei nostri sensi al di fuori di noi nel mondo sociale, allora nuovi rapporti tra tutti i sensi sorgeranno in quella data cultura. La cosa è analoga a quello che avviene quando una nuova nota viene aggiunta ad una melodia. E quando i rapporti tra i sensi in una qualsiasi cultura si alterano, allora quello che sembrava trasparente prima potrà divenire improvvisamente opaco, e quello che era stato vago o opaco diventerà trasparente. Come ebbe a dire Heinrich Wölfflin nel 1915 nei suoi rivoluzionari *Concetti fondamentali della storia dell'arte*^{iv}: “Ciò che conta è l'effetto, non i fatti sensori”. Wölfflin iniziò la sua opera partendo dalle scoperte dello scultore Adolf von Hildebrand il cui *Il problema della forma nelle arti figurative* per la prima volta aveva spiegato con chiarezza il perché del disordine nella comune percezione sensoria degli uomini, e il compito dell'arte nel dare chiarezza a questa confusione. Hildebrand aveva dimostrato come la tattilità fosse una sorta di sinestesia, cioè di scambio costante tra tutti i sensi, e come in quanto tale essa costituisse l'essenza dei più ricchi *effetti* artistici. Poiché le immagini a bassa definizione del modo tattile obbligano lo spettatore ad un ruolo attivo e partecipe. Quando un africano guarda un film come se si trattasse di forme a bassa definizione che richiedono una partecipazione attiva, noi ci sorprendiamo dell'incongruenza. Il partire dall'effetto invece che dalla causa, che abbiamo visto essere tipico dei russi, fu per noi un modo di procedere assolutamente nuovo nel tardo XIX secolo, e sarà discusso più compiutamente in seguito nel corso del volume.

Un recente libro di Georg von Békésy, *Experiments in Hearing*, fornisce una risposta esattamente contraria al problema dello spazio rispetto a quella che Carothers e Wilson ci hanno appena dato. Mentre questi ultimi parlano della percezione di gente non-letterata in termini di esperienza letterata, il prof. von Békésy preferisce iniziare lo studio dello spazio acustico nei termini ad esso propri. Da persona competente qual è in spazi uditivi, egli si rende bene conto della difficoltà di parlare dello spazio dell'udito, poiché l'acustico è necessariamente un mondo in “profondità”¹⁰. È estremamente interessante che, cercando di chiarire la natura dell'udito e dello spazio acustico, il prof. Békésy eviti deliberatamente il punto di vista prospettico, preferendogli il punto di vista del campo o a mosaico. E a questo scopo egli si serve della pittura bidimensionale come strumento per rivelare la profondità risonante dello spazio acustico. Ecco le sue parole (p. 4):

È possibile distinguere due modi diversi di avvicinarsi ad un problema. Il primo, che potrebbe essere detto il metodo teorico, consiste nel formulare il problema in relazione a ciò che è già conosciuto, nel fare aggiunte o astensioni sulla base di principi accettati, per poi procedere alla convalida sperimentale di queste

ipotesi. Un altro metodo, che potremmo chiamare il metodo a mosaico, considera ogni problema come a sé stante con scarsi riferimenti al campo in cui si trova, e mira a scoprire rapporti e principi che siano validi all'interno di quella data area circoscritta.

Successivamente von Békésy presenta i suoi due quadri:

Una stretta analogia con questi due metodi può essere riscontrata nel campo dell'arte. Nel lasso di tempo tra l'XI e il XVII secolo gli Arabi e i Persiani svilupparono una notevolissima padronanza delle arti descrittive... In seguito, durante il Rinascimento, venne elaborata una nuova forma di rappresentazione con la quale si tentò di dare unità e prospettiva al quadro e di rappresentare l'atmosfera...

Allorché molti progressi saranno stati fatti nel campo della scienza e molte delle variabili in gioco saranno note, sarà anche possibile affrontare un nuovo problema con la massima efficacia cercando di inserirlo nella struttura pre-esistente. Tuttavia, quando il quadro complessivo non è sicuro e il numero delle variabili è ampio, il metodo a mosaico è molto più facile da seguire.

Il metodo a mosaico non è soltanto “molto più facile” nello studio di ciò che è simultaneo, come il campo uditivo; esso è l'unico metodo appropriato. Poiché il quadro o il mosaico “bidimensionale” è il modo attraverso il quale è possibile attutire l'elemento visivo in quanto tale per permettere il massimo scambio reciproco tra tutti i sensi. Questa è stata la strategia pittorica “a partire da Cézarine”: dipingere come se gli oggetti fossero in mano invece di essere soltanto visti.

Una teoria dei mutamenti culturali è impossibile senza la conoscenza dei mutamenti nei rapporti tra i sensi provocati dalle diverse estrinsecazioni di essi

È particolarmente importante soffermarci su questa questione dal momento che vedremo come a partire dall'invenzione dell'alfabeto vi sia stata nel mondo occidentale una continua spinta verso la separazione dei sensi, delle funzioni, delle operazioni, degli stati emotivi e politici, oltre che dei compiti – una frammentazione che terminò, come ritenne Durkheim, nella *anomia* del XIX secolo. Il paradosso che il prof. von Békésy ci mostra è che il mosaico bidimensionale è di fatto un mondo multidimensionale di risonanza intrastrutturale. È il mondo tridimensionale dello spazio pittorico ad essere, in effetti, un'illusione astratta costruita sulla base di un'intensa separazione dell'elemento visivo dagli altri sensi.

Non si tratta naturalmente di valori o di preferenze. È necessario, tuttavia, per una qualsiasi altra forma di comprensione, sapere perché la pittura dei “primitivi” è bidimensionale, mentre il disegno e la pittura dell'uomo letterato

tendono verso la prospettiva. Senza questa conoscenza non potremmo mai capire perché a un certo punto gli uomini cessarono di essere “primitivi”, cioè audio-tattili nelle loro inclinazioni sensorie. Né potremmo capire perché “a partire da Cézanne” i pittori hanno abbandonato il modo visivo a favore di quello audiotattile nell'organizzazione della consapevolezza e dell'esperienza. Una volta chiarita questa questione, potremo molto più facilmente avvicinarci all'alfabeto e alla stampa e comprendere il ruolo che essi ebbero nel dare al senso della vista un ruolo dominante nel linguaggio, nell'arte e in tutta la gamma della vita sociale e politica. Poiché fino a quando le comunità non misero in primo piano la componente visiva, esse non conobbero altro che una struttura tribale. La detribalizzazione dell'individuo è dipesa, almeno nel passato, da un'intensa vita visiva stimolata e favorita dalla scrittura, e dalla scrittura di tipo alfabetico soltanto. Poiché la scrittura alfabetica non è soltanto unica nel suo genere, essa arrivò anche piuttosto tardi. Prima di essa vi erano state molte scritture; in effetti ogni popolo che cessa di essere nomadico e si dedica a forme di lavoro sedentario è pronto per l'invenzione della scrittura. Nessun popolo esclusivamente nomadico ha mai conosciuto la scrittura, come del resto non ha mai elaborato un'architettura o uno “spazio chiuso”. Poiché la scrittura è il muro di cinta di spazi e di sensi non-visivi. Essa è quindi una astrazione dell'elemento visivo dal normale gioco di influenze reciproche tra tutti i sensi. E mentre la parola è una estrinsecazione (articolazione) di tutti i sensi simultaneamente, la scrittura è un'astrazione della parola.

Oggi è più facile comprendere la particolare tecnologia della scrittura. I nuovi istituti in cui si insegna a leggere con maggiore velocità operano sulla base della separazione tra movimento degli occhi e verbalizzazione interna. Noteremo in seguito come ogni forma di lettura nel mondo antico e nel mondo medievale avvenne ad alta voce. Con la stampa l'occhio aumentò di velocità e la voce si tacque. Ma veniva dato per scontato che la verbalizzazione interna fosse inseparabile dal seguire orizzontalmente le parole sulla pagina. Oggi sappiamo che la separazione tra lettura e verbalizzazione può essere effettuata con una lettura verticale. Questo, naturalmente, spinge la tecnologia alfabetica della separazione tra i sensi a un livello estremo di vacuità, ma è importante per capire come ogni sorta di scrittura ebbe inizio.

In un saggio dal titolo *A History of the Theory of Information*, letto alla Royal Society nel 1951, E. Colin Cherry della Università di Londra osservava che «le prime invenzioni trovarono un grande ostacolo nell'incapacità a dissociare strutture meccaniche e forme animali. L'invenzione della ruota fu uno dei più importanti primi sforzi di questa dissociazione. Il grande sviluppo di invenzioni che si verificò a partire dal XVI secolo si basò sulla graduale dissociazione della macchina dalla forma animale». La stampa fu la prima meccanizzazione di un'antica arte manuale e condusse agevolmente alla meccanizzazione di tutte le altre arti. Le fasi più moderne di questo processo sono l'argomento del libro di Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command*. Lo scopo di Giedion, tuttavia, è di ricostruire minutamente le fasi

attraverso le quali durante il secolo passato abbiamo usato la macchine per recuperare la forma organica:

Nel suo famoso studio degli anni '70 sui movimenti di uomini e di animali, Edward Muybridge piazzò una serie di trenta macchine fotografiche a intervalli di 30 centimetri aprendo gli otturatori elettricamente appena l'oggetto in movimento passava davanti alla lastra... Ogni fotografia mostrava l'oggetto nella fase isolata in cui era stato fermato da ogni macchina fotografica (p. 107).

Vale a dire, l'oggetto viene tradotto da una forma organica e simultanea in una forma statica o pittorica. Ruotando a sufficiente velocità una sequenza di questi spazi pittorici statici, si crea l'illusione della intierezza organica, ovvero dell'intersecarsi di spazi. E così la ruota, finalmente, diventò il mezzo per muovere la nostra cultura lontano dalla macchina. Ma fu applicando l'elettricità alla ruota che quest'ultima poté fondersi ancora una volta alla forma animale. Di fatto, oggi la ruota è una forma obsoleta nell'età elettrico-missilistica, ma, segno dell'obsolescenza, come vedremo più di una volta, è l'ipertrofia. Proprio perché la ruota sta oggi, nel XX secolo, tornando alla forma organica, possiamo capire con grande facilità come l'uomo primitivo la "inventò". Ogni creatura in movimento è una ruota in quanto la ripetizione del movimento ha in sé un principio ciclico e circolare. Similmente le melodie delle società letterate contengono cicli ripetibili. Mentre la musica dei popoli non-letterati non ha cicli ripetitivi e astratti dalla melodia. In una parola, l'invenzione è la traduzione di un tipo di spazio in un altro.

Giedion dedica una certa attenzione all'opera del fisiologo francese Etienne Jules Morey (1830-1904), l'inventore della miografia per la registrazione dei movimenti muscolari: «Morey guarda molto consapevolmente indietro verso Descartes, ma invece di rappresentare graficamente determinate sezioni, traduce il movimento organico in forma grafica» (p. 19).

L'incontro nel sec. XX tra due aspetti culturali, quello alfabetico e quello elettronico, conferisce alla parola stampata un ruolo primario nel rallentare il ritorno all'*Africa dentro di noi*

L'invenzione dell'alfabeto, come l'invenzione della ruota, fu la traduzione o riduzione di un complesso intreccio organico di spazi in un solo spazio. L'alfabeto fonetico riduce l'uso simultaneo di tutti i sensi, cioè la parola parlata, a un codice meramente visivo. Oggi questa traduzione può essere realizzata avanti e indietro attraverso una serie di forme spaziali diverse che chiamiamo i "mezzi di comunicazione". Ma ciascuno di questi spazi ha caratteristiche proprie e influenza gli altri sensi o spazi in forme tutte particolari.

Oggi, quindi, è facile capire l'invenzione dell'alfabeto, perché, come indicò

Alfred N. Whitehead in *Science and the Modern World* (p. 41), la grande scoperta del XIX secolo fu la scoperta del metodo per fare scoperte:

La più grande invenzione del sec. XIX fu l'invenzione del metodo per inventare. Un nuovo metodo entrò a far parte della vita. Per capire la nostra epoca possiamo anche trascurare tutti i particolari mutamenti, come le ferrovie, il telegrafo, la radio, il telaio meccanico, le tinture sintetiche. Dobbiamo concentrarci sul metodo in quanto tale; questa è la vera novità che ha spezzato le fondamenta della vecchia civiltà... Un elemento del nuovo metodo è appunto la scoperta di come procedere per colmare il divario tra le idee scientifiche e il prodotto conclusivo. È un procedimento di attacco disciplinato nei confronti di un ostacolo dopo l'altro.

Il metodo dell'invenzione, come dimostrò Edgar Allan Poe nella sua *Philosophy of Composition*, consiste semplicemente nel partire dalla soluzione del problema, ovvero dall'effetto che si vuole ottenere. Si ritorna poi indietro, passo dopo passo, fino al punto dal quale si deve partire per raggiungere la soluzione o effetto desiderato. Questo è il metodo del racconto poliziesco, della poesia simbolista, e delle scienze moderne. Per capire l'origine e l'azione di forme come la ruota o l'alfabeto è necessario tuttavia l'ulteriore sviluppo che il sec. XX rapportò a questo metodo inventivo. Questo ulteriore sviluppo non consiste nell'andare indietro dal *prodotto* al punto di partenza, ma nel seguire il *processo* isolandolo dal prodotto. Seguire i contorni di un processo, come avviene nella psicanalisi, costituisce l'unico modo per evitare il prodotto di quel processo, cioè la nevrosi o la psicosi.

È scopo di questo libro studiare soprattutto la fase tipografica della cultura alfabetica. La fase della stampa, tuttavia, si è incontrata oggi con le nuove forme organiche e biologiche del mondo elettronico. Vale a dire, essa si trova compenetrata nell'estremo sviluppo della meccanicità dall'elemento elettrobiologico, come ha spiegato de Chardin. Ed è questa inversione di carattere che rende la nostra epoca per così dire "connaturata" alle culture non-letterate. Non abbiamo oggi difficoltà a capire la natura dell'esperienza indigena o non-letterata semplicemente perché l'abbiamo ricreata elettronicamente all'interno della nostra cultura. (E tuttavia la fase post-letterata è una forma di interdipendenza del tutto diversa da quella preletterata). E così il soffermarsi sulle prime fasi della tecnologia alfabetica non è irrilevante per comprendere l'epoca di Gutenberg.

Questo è quanto Colin Cherry ebbe a dire sulle prime forme di scrittura:

La storia dettagliata delle lingue parlate e scritte sarebbe irrilevante per il nostro argomento attuale, e tuttavia vi sono determinate questioni focali che debbono essere considerate come punto di partenza. La prima forma di scrittura delle civiltà mediterranee fu pittorica, o "logografica": semplici immagini venivano usate per rappresentare oggetti e anche per associazione, idee, azioni, nomi e così via. E inoltre, cosa ben più importante, venne elaborata la scrittura fonetica, in cui i suoni erano rappresentati da simboli. Col passare del tempo le immagini

furono ridotte a simboli sempre più formali, determinati dalla difficoltà nell'uso del punteruolo o del pennello di canna, mentre la scrittura fonetica si semplificava in una serie di due o tre dozzine di lettere alfabetiche, divise in consonanti e vocali.

Nei geroglifici egizi abbiamo un esempio insuperato di quella che oggi viene chiamata *ridondanza* in un linguaggio o in un codice; una delle difficoltà nel decifrare la pietra di Rosetta consisteva proprio nel fatto che una parola polisillabica poteva usare per ciascuna sillaba non un solo simbolo, ma un certo numero di quelli comunemente usati, affinché la parola venisse compresa completamente. (L'effetto che si ha con una trascrizione letterale in inglese è quello di un balbettio). D'altro canto, le lingue semitiche mostrano una precoce consapevolezza del valore della ridondanza. L'ebreo antico non ha vocali al pari dell'ebreo moderno, eccetto nei libri per bambini. Molte altre scritture antiche non hanno vocali. Il russo slavo andò anche oltre nel processo di condensazione: nei testi religiosi le parole usate più comunemente venivano abbreviate a poche lettere, in modo simile al nostro uso di *£* per *and*, di abbreviazioni come *lb* [per *pound*, libbra] e al sempre crescente uso di acrostici, come U.S.A., Unesco, O.K.

La chiave per comprendere l'alfabeto fonetico e i suoi effetti sull'individuo e sulla società non sta nel fatto che esso tende ad evitare la ridondanza. "Ridondanza" è un concetto di "contenuto", esso stesso ereditato dalla tecnologia dell'alfabeto. In altri termini, ogni scrittura fonetica è un codice visivo della parola. La parola è il "contenuto" della scrittura fonetica. Ma esso non è il contenuto di nessuna altra forma di scrittura. Le forme di scrittura pittografiche o ideografiche sono *Gestalt*, ovvero "istantanee" di situazioni diverse, individuali così come sociali. Di fatto, possiamo farci una buona idea di forme di scrittura non-alfabetica da equazioni matematiche contemporanee come $E = MC^2$ o dalle antiche figure retoriche del mondo greco-romano. Queste equazioni o figure non hanno contenuto; esse sono invece strutture, al pari di una particolare melodia, che evocano un loro proprio mondo. Le figure retoriche sono atteggiamenti della mente, come l'iperbole, l'ironia, la litote, la similitudine, la paranomasia. Ogni forma di scrittura pittografica è un "balletto" di questi atteggiamenti che appaga la nostra propensione di moderni per la sinestesia e la ricchezza audio-tattile dell'esperienza, molto di più di quanto non faccia la nuda e astratta forma alfabetica. Sarebbe un bene se oggi si insegnassero ai bambini un buon numero di ideogrammi cinesi e di geroglifici egizi come mezzo per accrescere la loro comprensione del nostro alfabeto.

Colin Cherry pertanto non coglie il carattere unico del nostro alfabeto, che è quello di dissociare cioè di astrarre, non soltanto vista e suono, ma anche di separare il significato dal suono delle lettere, eccetto nella misura in cui lettere prive di significato si riferiscono a suoni privi di significato. Finché si attribuisce un qualche significato alla vista o al suono, la separazione tra la vista e gli altri sensi non è completa, e questo è il caso di tutte le forme di scrittura eccetto l'alfabeto fonetico.

L'attuale interesse nei confronti della riforma della lettura e della ortografia sposta l'accento dal visivo all'uditivo

È interessante che oggi vi sia una crescente insoddisfazione nei confronti della dissociazione alfabetica dei sensi. A p. 91 vi è un esempio di un recente tentativo di creare un nuovo alfabeto che restituisca alla nostra scrittura un carattere maggiormente fonetico. La cosa più interessante del campione riportato è che possiede la qualità fortemente tattile e superficiale propria di un'antica pagina manoscritta. Il nostro desiderio di ricreare una qualche unità di intreccio tra i sensi ci spinge verso le antiche forme manoscritte che, per potere essere lette, debbono essere lette ad alta voce. A fianco di questa iniziativa radicale vi sono le nuove scuole dove si insegna ad aumentare la velocità di lettura. In esse gli allievi imparano ad usare l'occhio sulla pagina così da evitare ogni verbalizzazione o movimento anche solo accennato della gola, che accompagna il nostro inseguimento cinematografico da sinistra a destra, e attraverso il quale ricreiamo nella mente quel film sonoro che chiamiamo lettura.

helping the bliend man
long ago thær livd a
bliend man. hee livd whær
trees and flouers grø; but
the bliend man cōd not see
the trees or flouers.

the pōr man had to feel
the wæ to gō with his stick.
tap-tap-tap went his stick on
the ræd. hee waukt slœly.

The New York Times

Nuovo alfabeto di 43 lettere: Viene qui sopra riprodotta una pagina da un'opera intitolata *Jesus the Helper*, stampata in Gran Bretagna secondo il nuovo alfabeto romano accresciuto. L'alfabeto, basato in buona misura sulla fonetica, contiene tutte le lettere normali, eccetto le lettere «q» e «x»

che sono state scartate, e diciannove nuove lettere. Non vi sono maiuscole. Con il nuovo sistema la lettera «o» rimane la stessa nel suono di «long», ma «ago» viene scritta «agoe» unendo la «o» e la «e». Un'altra nuova lettera è una «z» rovesciata per suoni come «trees». La «s» normale viene usata in parole come «see». Tra le altre nuove lettere la «i» e la «e» unite con una sbarretta per parole come «blind»; la «o» e la «u» unite per parole come «flowers», e due «o» unite tra di loro. A settembre [1961] circa mille bambini inglesi incominceranno a imparare a leggere con questo nuovo alfabeto sperimentale.

Figura 1. – Dal “New York Times”, 20 luglio 1961

L'opera più esauriente che abbiamo sull'argomento delle lettere fonetiche è *The Alphabet* di David Diringer. Egli inizia il suo discorso nel modo seguente (p. 37):

L'alfabeto è l'ultimo, il più compiutamente sviluppato, il più pratico e il più facilmente adattabile sistema di scrittura. La scrittura alfabetica viene oggi universalmente adoperata dai popoli civili; il suo uso viene imparato facilmente durante l'infanzia. Vi è ovviamente un enorme vantaggio nell'usare lettere che rappresentano singoli suoni invece di idee o sillabe. Nessun sinologo conosce tutti i circa 80.000 simboli cinesi, ma è anche tutt'altro che facile acquisire una padronanza dei circa 9.000 simboli effettivamente usati dagli studiosi cinesi. Quanto immensamente più facile è usare soltanto 22, 24 o 26 segni! Si può passare l'alfabeto da una lingua all'altra senza grande difficoltà. Oggi lo stesso alfabeto viene usato per l'Inglese, il Francese, l'Italiano, il Tedesco, lo Spagnolo, il Turco, il Polacco, l'Olandese, il Ceco, il Croato, il Gallese, il Finnico, l'Ungherese ed altre lingue ancora; alfabeto che deriva da quello un tempo usato dagli antichi Ebrei, Fenici, Aramei, Greci, Etruschi e Romani.

Grazie alla semplicità dell'alfabeto, la scrittura è diventata una cosa molto comune; essa non è più dominio più o meno esclusivo delle caste sacerdotali o di altre classi privilegiate, come avveniva in Egitto, in Mesopotamia o in Cina. L'istruzione è diventata in buona misura una questione di lettura e scrittura, ed è accessibile a tutti. Il fatto che la scrittura alfabetica sia sopravvissuta con relativamente pochi cambiamenti per tre millenni e mezzo, nonostante l'invenzione della stampa e della macchina da scrivere e il diffuso impiego della stenografia, è la prova migliore della sua rispondenza ai bisogni di tutto il mondo moderno. È questa semplicità, adattabilità e rispondenza che hanno permesso all'alfabeto di trionfare al di sopra di altri sistemi di scrittura.

La scrittura alfabetica e la sua origine costituiscono una storia a sé; esse offrono un nuovo campo di indagine che gli studiosi americani hanno incominciato a chiamare “alfabetologia”. Nessun altro sistema di scrittura ha avuto una storia

tanto lunga, tanto intricata e tanto interessante.

L'osservazione di Diringer che l'alfabeto è "oggi universalmente usato da tutti i popoli civili" è leggermente tautologica dal momento che è soltanto grazie all'alfabeto che gli uomini si detribalizzano e individualizzano in una "civiltà". Una cultura può superare di molto una civiltà dal punto di vista artistico, ma senza l'alfabeto fonetico essa rimane tribale, come lo è quella cinese o quella giapponese. È necessario ribadire che ciò di cui ci stiamo occupando qui è il processo di separazione dei sensi per il quale si ottiene la detribalizzazione di una società. Se questo processo di astrazione individuale e di detribalizzazione sociale sia "buono in sé" non è cosa che una singola persona può decidere. Ma una disamina del processo può sgombrare la questione dai miasmi delle nebbie moralistiche che attualmente la ricoprono.

L'alfabeto è un elemento aggressivo e attivo che assorbe e trasforma le culture, come per primo mostrò Harold Innis

Un'altra osservazione di Diringer che merita di essere commentata è la facilità con cui tutti i popoli accettano una tecnologia che adopera le lettere per «rappresentare singoli suoni invece di idee o di sillabe». Un altro modo di formulare questa affermazione è dire che se una società possiede l'alfabeto essa può tradurre nella sua forma alfabetica ogni altra cultura ad essa adiacente. Ma si tratta di un processo unidirezionale. Nessuna cultura non-alfabetica può arrivare a controllare una cultura alfabetica; poiché l'alfabeto non può essere assimilato; esso può soltanto liquidare o ridurre. E tuttavia, forse nell'età elettronica siamo arrivati a scoprire i limiti della tecnologia dell'alfabeto. Non dovrebbe più sembrare strano che popoli quali i Greci e i Romani, che conobbero l'alfabeto, si siano sentiti spinti verso la conquista e l'organizzazione-a-distanza. Harold Innis, nel suo libro *Empire and Communications*, fu il primo a seguire questo approccio e a spiegare dettagliatamente la semplice verità del mito di Cadmo. La leggenda vuole che il re greco Cadmo, cui si deve l'introduzione dell'alfabeto fonetico nel suo paese, seminasse denti di drago e che da questi nascessero uomini armati. (I denti del drago forse alludono alle vecchie forme geroglifiche). Innis spiegò anche perché la stampa causa il nazionalismo e non il tribalismo; e perché la stampa causa un sistema di prezzi e di mercato che non potrebbe esistere senza di essa. In breve, Harold Innis fu il primo a cogliere il fatto che il *processo* del mutamento è implicito nelle *forme* della tecnologia dei mezzi di comunicazione. Il presente libro vuole essere niente più che una postilla esplicativa alla sua opera.

Diringer mostra un certo interesse solo a proposito di un aspetto dell'alfabeto. Senza curarsi di come e di quando esso fu ottenuto:

Ad ogni modo, bisogna dire che il grande risultato della invenzione non fu la creazione dei segni. Esso consisté nella adozione di un sistema puramente alfabetico, che, inoltre, denotava ogni suono con un segno soltanto. Per questa impresa, per quanto semplice essa possa apparire a noi oggi, l'inventore o gli inventori dell'alfabeto debbono essere considerati tra i più grandi benefattori dell'umanità. Nessun altro popolo del mondo è stato capace di elaborare una autentica scrittura alfabetica. I popoli più o meno civili dell'Egitto, della Mesopotamia, di Creta, dell'Asia Minore, della valle dell'Indo, della Cina, dell'America centrale, raggiunsero una fase avanzata nella storia della scrittura, ma non furono in grado di andare oltre lo stadio di transizione. Alcuni popoli (gli antichi Ciprioti, i Giapponesi e qualche altro) elaborarono un sillabario. Ma solo i Semiti siro-palestinesi produssero un genio che seppe creare la scrittura alfabetica, da cui tutti gli alfabeti del passato e del presente derivano.

Ogni importante civiltà modifica la propria scrittura e il tempo in taluni casi rende il legame con alcuni dei suoi parenti più prossimi del tutto irricognoscibile. E così il Brahmi, la grande scrittura-madre dell'India, l'alfabeto coreano, le scritture mongole, tutti derivarono dalla stessa fonte da cui derivò l'alfabeto greco, latino, runico, ebraico, arabo, russo, anche se è praticamente impossibile per il non esperto vedere una qualche rassomiglianza tra di essi (pp. 216-17).

Abbinando un segno privo di significato ad un suono privo di significato abbiamo ricostruito la forma ed il significato dell'uomo occidentale. Il nostro passo successivo sarà di seguire, anche se in modo abbastanza approssimativo, gli effetti dell'alfabeto nelle culture manoscritte del mondo antico e del mondo medievale.

Dopo di che esamineremo molto più da vicino la trasformazione operata dalla stampa tipografica sulla cultura alfabetica.

L'eroe omerico diventa un uomo diviso allo stesso tempo in cui assume un io individuale

Nel suo *Art and Illusion*, E.H. Gombrich scrive (p. 116):

Se dovessi ridurre l'ultimo capitolo ad una breve formula essa sarebbe: «Fare viene prima di abbinare». Prima ancora di volere abbinare quello che vedeva nel mondo visibile, egli volle creare cose dotate di una esistenza loro propria... La stessa violenza con cui Platone denuncia questo inganno ci ricorda il fatto fondamentale che all'epoca in cui egli scriveva la mimesi era una invenzione recente. Vi sono non pochi critici oggi che, per una ragione o per l'altra, condividono la sua antipatia, ma anch'essi ammetterebbero che vi sono pochi spettacoli più eccitanti in tutta la storia dell'arte del grande risveglio della scultura e della pittura greca tra il sesto secolo e gli anni della giovinezza di Platone verso la fine del quinto secolo avanti Cristo.

Nel suo *Pittura e Realtà* Etienne Gilson dà grande importanza alla distinzione tra fare e abbinare. E mentre fino a Giotto un quadro era un

oggetto, da Giotto a Cézanne esso divenne la rappresentazione di un oggetto. Si veda a questo proposito il cap. VIII del suo libro su *Imitazione e creazione*.

In poesia e prosa, come vedremo, vi fu naturalmente lo stesso sviluppo in direzione della rappresentazione e della diretta narrazione lineare. Ciò che è essenziale per capire questo processo, tuttavia, è che la *mimesi*, nel senso di Platone (ma non di Aristotele), è la conseguenza necessaria della separazione e isolamento della forma visiva, dalla sua normale fusione nell'intreccio audio-tattile dei sensi. È questo processo, operato dall'esperienza della scrittura fonetica, che spinge le società di tutto il mondo dallo spazio e dal tempo "sacro" o cosmico verso lo spazio e il tempo detribalizzato o "profano" dell'uomo civile e programmatico. Tale è il tema del libro di Mircea Eliade, *Il sacro e il profano: la natura della religione*.

In *The Greeks and the Irrational* E.R. Dodds esamina l'instabilità emotiva e le manie degli eroi omerici: «E potremmo anche chiederci perché un popolo così civile, lucido e razionale come furono gli Ioni non abbia eliminato dalle sue epiche nazionali questi legami con il Borneo e il passato primitivo, allo stesso modo in cui eliminò la paura dei morti...» (p. 13). Ma è la pagina che segue a esserci di particolare aiuto:

«Il suo stesso comportamento... gli è diventato alieno. Egli non può capirlo. Per lui non è alcuna parte del suo io». Questa è una osservazione perfettamente vera e la sua attinenza con alcuni dei fenomeni che siamo venuti considerando non può, come a noi sembra, essere messa in dubbio. Nilsson, riteniamo inoltre, ha ragione quando ritiene che esperienze di questo genere contribuirono – assieme ad altri elementi, come la tradizione minoica delle divinità protettrici – a costruire quell'artificio dell'intervento fisico, cui Omero fa ricorso così frequentemente e, a nostro avviso, spesso così superfluo. Lo troviamo superfluo perché in molti casi ci sembra che il macchinario divino non faccia nient'altro che duplicare una normale causalità psicologica. Ma non dovremmo piuttosto dire forse che il macchinario divino "duplica" un intervento psichico – lo rappresenta cioè in una concreta forma pittorica? Questo non era superfluo; poiché soltanto in questo modo esso poteva essere reso vividamente all'immaginazione degli ascoltatori. I poeti omerici mancavano delle finenze linguistiche che sarebbero state necessarie per "fare comprendere" un miracolo puramente psicologico. Cosa era più naturale del fatto che essi integrassero prima e sostituissero poi una vecchia, frusta e piatta formula quale μένος ἔμβαλε θυμῷ facendo apparire gli dei come presenze fisiche che incoraggiavano i loro protetti con parole e discorsi? Quanto più vivido di un semplice ammonimento dall'interno è il primo libro dell'*Iliade* in cui Atena afferra Achille per i capelli e lo avverte di non colpire Agamennone. Ma essa è visibile solo per Achille: «Nessuno degli altri la vide». Questo è un chiaro indizio che Atena non è altro che una proiezione, l'espressione pittorica di un ammonimento interiore, – un ammonimento che Achille avrebbe potuto descrivere con una frase vaga come ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων. E io suggerirei che in generale l'ammonimento interno, o l'improvvisa inspiegabile sensazione di potere, o l'improvvisa inspiegabile perdita di giudizio, è il germe dal quale si sviluppa l'artificio dell'intervento divino.

L'eroe è divenuto un uomo diviso nel mentre che procede verso il conseguimento di un io individuale. E la "divisione" è visibile in modelli pittorici, o "artifici", di complesse situazioni che l'uomo tribale e uditivo non aveva mai cercato di visualizzare. Il che vuol dire che detribalizzazione, individualizzazione e rappresentazione pittorica sono tutt'uno. La forma magica scompare proporzionalmente al manifestarsi visivamente degli eventi interni. Ma tali manifestazioni sono anche una riduzione e una distorsione di complessi rapporti che vengono avvertiti con maggiore pienezza quando vi sia un completo intreccio tra tutti i sensi contemporaneamente.

Per Platone non è difficile comprenderlo, la mimesi era una forma di rappresentazione, soprattutto visiva. Nel IV libro della *Poetica* Aristotele pone la mimesi al centro del suo mondo cognitivo ed epistemologico, senza limitarla a nessun senso in particolare. Ma il primo apparire della scrittura, e quindi della visività astratta dagli altri sensi, dovette sembrare a Platone una diminuzione di consapevolezza ontologica, e un impoverimento dell'Essere. In qualche luogo Bergson si domanda come potremmo scoprire se una qualche entità raddoppiasse la velocità di *tutti* gli eventi del mondo. Molto facilmente, egli risponde. Riscontreremmo una grande perdita nella ricchezza dell'esperienza. Questo sembra essere stato l'atteggiamento di Platone nei confronti della scrittura e della mimesi visiva.

Gombrich inizia il decimo capitolo di *Art and Illusion* con altre osservazioni sulla mimesi visiva:

L'ultimo capitolo ha riportato questa indagine all'antica verità che la scoperta delle apparenze non fu tanto dovuta ad un attento scrutinio della natura quanto alla invenzione di effetti pittorici. Invero, sono convinto che gli antichi scrittori che continuavano a sorprendersi della capacità umana di ingannare l'occhio si avvicinarono alla comprensione di questi effetti più di tanti critici posteriori.... Ma se scartiamo la teoria della vista di Berkeley, secondo la quale noi "vediamo" un campo piatto ma "costruiamo" uno spazio tattile, forse potremmo liberare la storia dell'arte dalla sua ossessione nei confronti dello spazio e porre invece al centro dell'attenzione altri importanti effetti, come, ad esempio, la suggestione della luce e della trama, o la maestria nel riprodurre l'espressione del volto.

La *New Theory of Vision* di Berkeley del 1709 gode ora del favore degli psicologi e dei neurofisiologi. Ma l'interesse primario di Berkeley era di confutare Descartes e Newton che avevano completamente astratto il senso della vista dall'interazione con tutti gli altri sensi. D'altro canto, la soppressione del senso della vista a favore del complesso audio-tattile produce le distorsioni di una società tribale e le configurazioni del jazz e delle imitazioni dell'arte primitiva che irruperono nella nostra vita con la radio, ma non "a causa" della radio¹¹.

Gombrich non solo fornisce tutto ciò che è importante sapere sull'avvento della forma pittorica; enuncia anche tutte le difficoltà a riguardo. Alla fine di *Art and Illusion* egli afferma (pp. 117-118):

Vi è infine la storia della pittura greca, che possiamo seguire sui vasi dipinti, a dirci della scoperta della prospettiva e della conquista dello spazio all'inizio del quinto secolo, e della scoperta della luce nel quarto... Emanuel Loewy all'inizio del secolo per primo elaborò una teoria sulla rappresentazione della natura nell'arte greca in cui pone l'accento sulla preminenza delle forme concettuali e il loro successivo e graduale adattamento alle apparenze naturali... Ma in sé esse spiegano molto poco. Infatti, per quale ragione questo processo ebbe inizio in epoca relativamente così tarda nella storia dell'umanità? A questo riguardo il nostro punto di vista è notevolmente cambiato. Per i Greci il periodo arcaico rappresentò l'alba della storia, e non sempre gli studiosi classici si sono liberati di questa eredità. Da questo punto di vista sembrò del tutto naturale che il risveglio dell'arte da forme primitive fosse coinciso con il sorgere di tutte quelle attività che, per l'umanista, appartengono alla civiltà: lo sviluppo della filosofia, della scienza, della tragedia e della commedia in versi.

Il mondo dei Greci dimostra perché un popolo non può avere alcun interesse per le apparenze visive prima di avere interiorizzato la tecnologia alfabetica

La scoperta che la rappresentazione delle “apparenze naturali” è del tutto abnorme e anche abbastanza inconcepibile in sé per un popolo non-letterato ha creato oggi un certo disagio intellettuale. Poiché le stesse deformazioni della realtà che associamo con le nostre convenzioni di percezione visiva e astratta invasero anche la matematica, la scienza, le arti verbali della logica e della poesia. Negli ultimi cento anni di geometria non-euclidea, di logica simbolica e di poesia simbolista, la stessa scoperta è stata fatta più volte. Vale a dire, la codificazione dell'esperienza su un piano singolo, lineare, visivo e sequenziale è decisamente convenzionale e limitata. Oggi essa corre il rischio di venire messa da parte in ogni campo dell'esperienza del mondo occidentale. Per lungo tempo ci siamo abituati a lodare i Greci per avere inventato l'ordine visivo nella scultura, nella pittura, nella scienza, oltre che nella filosofia, nella letteratura e nella politica. Ma oggi, avendo ormai imparato a operare con ciascun senso in isolamento, gli studiosi guardano con distacco ai Greci per la loro pusillanimità: «Indipendentemente da quant'altro la storia, così come sono venuto ricostruendola, potrà dirci, essa evidenzia il fatto che l'arte e la geometria greca erano basate sulle stesse intuizioni sensorie di tipo tattile-muscolare, che sotto molti aspetti il loro sviluppo procedette parallelamente, e che i limiti di entrambe erano impliciti in quelle intuizioni»¹².

Dal punto di vista di questa nuova, intensa consapevolezza della componente visiva nell'esperienza, quindi, il mondo greco ci appare timido e incerto. Ma non vi fu nulla nella fase manoscritta della tecnologia alfabetica sufficientemente intenso da separare completamente la componente visiva da quella tattile. Neppure la scrittura dei Romani poté arrivare a tanto. Fu solo

con l'avvento della produzione di massa di caratteri assolutamente uniformi e ripetibili che la "fissione" dei sensi ebbe luogo, e la dimensione visiva si separò dagli altri sensi.

Nel *Declino dell'Occidente* (p. 89) Oswald Spengler osservò la liquidazione della consapevolezza visiva occidentale nella fisica contemporanea, salutando il ritorno del non visto con un grido di gioia tribale:

Una volta che l'elemento spaziale, cioè il punto, ebbe perduto il suo ultimo tenace residuo di visualità e, invece di essere rappresentato alla vista come un'intersezione di rette coordinate, esso venne definito come un gruppo di tre numeri indipendenti, cadde ogni difficoltà intrinseca a sostituire il numero 3 con il numero generico n . Il concetto di dimensione venne radicalmente cambiato. Non si trattò più di esaminare le proprietà di un punto metricamente in riferimento alla sua posizione in un sistema visibile, ma di rappresentare le proprietà completamente astratte di un gruppo di numeri...

"Completamente astratto" significa l'intreccio risonante non-visivo dell'audio-tattile per mezzo del quale l'elettricità, e la radio in particolare, dovevano generare quella che J. Conrad chiamò "l'Africa dentro di noi", l'esperienza occidentale.

L'estensione di uno o dell'altro dei nostri sensi con mezzi meccanici come la scrittura fonetica ha l'effetto di un capovolgimento del caleidoscopio dell'intero sensorio. Si verifica una nuova combinazione o rapporto delle componenti esistenti e si presenta un nuovo mosaico di forme possibili. Che un tale spostamento dei rapporti tra i sensi si verifichi per effetto di ogni nuova tecnologia esterna non è cosa difficile da capire oggi. Perché non è stato mai notato prima? Forse perché nel passato questi spostamenti si sono verificati con una certa gradualità. Oggi sperimentiamo perfino nel nostro mondo un tale incalzare di nuove tecnologie e inoltre siamo in grado di osservare un così gran numero di altre culture, che soltanto la massima trascuratezza potrebbe permetterci di non vedere il ruolo dei nuovi mezzi di informazione nel modificare la posizione e il rapporto tra tutti i nostri sensi.

Semplicemente allo scopo di trovare la giusta rotta sarà utile forse confrontare tra loro alcuni esempi letterari e artistici del nuovo mondo greco della scrittura, da un lato, e del mondo non-letterato, dall'altro.

È significativo, comunque, che i Romani siano andati ben al di là dei Greci nella loro consapevolezza delle proprietà visive:

Lucrezio non sta parlando del problema della rappresentazione per il quale non ha nessun interesse. La sua descrizione dei fenomeni puramente ottici, comunque, va notevolmente oltre le caute osservazioni di Euclide. Si tratta di una descrizione completa, non del cono visivo in espansione, ma dell'apparente cono della contrazione o diminuzione, che è il complemento dell'espansione. Le idee espresse da Lucrezio venticinque anni prima del *De Architectura* sono l'equivalente ottico del sistema di prospettiva descritto da Vitruvio¹³.

Similmente i Romani sorpassarono i Greci nella loro propensione per la vita di azione, nella conoscenza applicata e per l'organizzazione lineare di molti livelli del vivere. Nell'arte questa propensione si manifesta col piazzare diversi piani piatti uno dopo l'altro cosicché l'azione si presenta come uno spostamento obliquo o diagonale di piani. Ma vi è una notazione di John White (*The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, p. 237) di particolare valore, perché getta luce sulla caratteristica più rimarchevole della narrativa greca: «Tutte le forme giacciono su un piano singolo. Ogni movimento avviene in una direzione». In un'opera dedicata interamente alla vittoria della vista sugli altri sensi, White esamina il disegno spaziale nell'antichità e nelle epoche successive. «I semplici disegni spaziali che fanno la loro comparsa per la prima volta sulla delicata superficie curva dei vasi antichi non sono il riflesso di alcuna elaborata costruzione teorica. In se stessi essi non invitano ad alcuna indagine circa la natura dei sistemi prospettici che, se esistettero, non trovano riscontro nelle opere che ci sono pervenute» (p. 270).

Il punto di vista greco in materia d'arte e di cronologia ha ben poco in comune con il nostro, ma è molto simile a quello del medioevo

Secondo White anche se alcuni elementi della prospettiva erano conosciuti nell'antichità, essi non suscitavano molto interesse in quanto tali. Durante il Rinascimento, il fatto che la prospettiva richiedesse un punto di vista fisso divenne una tecnica universalmente apprezzata. Una tale enfasi su una posizione singola, anche se all'ordine del giorno in una cultura a stampa, semplicemente non poteva avere alcun interesse per una cultura manoscritta. Le dinamiche dell'individualismo e del nazionalismo erano appena latenti nell'era degli scribi. Poiché nel prodotto fortemente tattile dell'amanuense il lettore non trovava alcuno strumento per separare l'elemento visivo dal complesso audio-tattile, come poté invece fare il lettore del XVI e XVII secolo. Molto di quello che Bernard van Groningen dice nel suo studio sul senso del tempo tra i Greci, dal titolo *In the Grip of the Past*, è utile per la comprensione degli effetti provocati dalla propensione visiva sul senso del tempo. Com'era prevedibile, il nuovo senso dell'ordine cronologico dei Greci, come movimento di eventi a senso unico, si sovrappose a più antiche concezioni mitologiche e cosmologiche della simultaneità del tempo, comuni a tutte le culture non-letterate.

Van Groningen osserva (p. 17): «I Greci fanno spesso riferimento al passato e così facendo danno alla questione di cui stanno trattando una impostazione cronologica. Ma appena indaghiamo il vero significato ci accorgiamo immediatamente che la loro concezione non è solo temporale, ma viene usata in un senso più generale».

È, in termini di tempo, come trovarsi con una prospettiva senza punto di vista fisso o senza punto zero. E di fatto questa fu la fase di astrazione visiva raggiunta dai Greci. In modo analogo van Groningen afferma che Erodoto, dopo essersi «liberato dal mito e dalle speculazioni mitologiche», volle provare a «usare il passato come spiegazione del presente o, ad ogni modo, di una fase successiva dello sviluppo» (p. 26). Questa visualizzazione delle sequenze cronologiche è sconosciuta alle società orali; allo stesso modo essa diventa irrilevante nell'età elettrica del movimento dell'informazione. La “linea narrativa” in letteratura è immediatamente rivelatrice, al pari della linea scultorea o pittorica. Essa indica con esattezza il grado di dissociazione della forma visiva dagli altri sensi. Erich Auerbach¹⁴ fornisce una conferma, per quel che riguarda la letteratura, di tutti gli aspetti dello sviluppo della cultura greca che sono stati evidenziati nelle altre arti. E così l'Achille e l'Odisseo di Omero vengono presentati su piani verticali piatti con «descrizione completamente esterna, illuminazione uniforme, connessioni ininterrotte, libera espressione, tutti gli eventi in primo piano, mostrando significati certi, pochi elementi di sviluppo storico e di prospettiva psicologica...». L'elemento visivo implica un carattere esplicito, uniforme e sequenziale, tanto in pittura quanto in poesia, in logica e in storia.

Le forme non-letterate sono implicite, simultanee e discontinue, tanto nel passato primitivo quanto nel presente elettronico, che Joyce chiamò “ein dentro lo spazio”.

Van Groningen pone la nuova concezione visiva e sequenziale della cronologia, in relazione al “risvegliarsi del senso scientifico in Grecia”, che indubbiamente mira all'accurata osservazione dei fatti, ma ancor più vuole conoscere la spiegazione e la cerca nelle cause precedenti. Questa concezione visiva della “causalità” trovò la sua ultima ed estrema espressione nella fisica newtoniana. In *Space and Spirit* Sir Edmund Whittaker scrive (p. 86):

La dottrina di Newton al pari dell'aristotelismo cerca di capire il mondo ricostruendo le connessioni tra gli eventi; e questo viene fatto ordinando l'esperienza secondo la categoria della causa e dell'effetto, scoprendo per ogni fenomeno gli elementi antecedenti che l'hanno determinato. L'affermazione che questa connessione è onnicomprensiva, che nessun evento avviene senza una causa, è il *postulato della causalità*.

La estrema propensione visiva di questo concetto di causa spicca in modo abbastanza incongruo e contraddittorio in un mondo elettrico e simultaneo. In contrasto a ciò Whittaker aggiunge:

E così la nozione di *forza* venne sempre più sostituita con quella di *interazione* e di *energia* posseduta da un complesso di particelle; invece di esaminare singoli corpi sotto l'influenza di forze, i fisici matematici elaborarono teorie come quella di Lagrange per la dinamica, in cui si ottengono equazioni matematiche capaci di predire il futuro di un intero sistema di corpi simultaneamente senza fare assolutamente alcun riferimento al concetto di “forza” o di “causa”...

Per i filosofi presocratici e pre-letterati, come per gli scienziati post-letterati di oggi, era sufficiente ascoltare la risonanza interna di un problema per poterlo dedurre insieme a tutto l'universo dall'acqua, dal fuoco o da qualche singola "funzione del mondo". Vale a dire, gli studiosi del giorno d'oggi possono inconsapevolmente cadere nel pregiudizio uditivo della teoria del "campo" con la stessa facilità con cui i Greci si gettarono sulle piatte distese della visuale astratta e della linearità a senso unico. I Greci, dice van Groningen (pp. 36-37), si volgevano con ansia al passato:

Odisseo non è mai l'avventuriero attirato dall'ignoto che ama spingersi sempre più avanti, affascinato dall'incalzare degli eventi, e stimolato dai misteri del futuro verso regioni che perennemente si allontanano da lui. Al contrario. Egli vuole soltanto ritornare; il passato lo affascina; vuole restaurare le cose del passato, viaggia perché vi è costretto, sballottato dall'ira di Poseidone; Poseidone, il dio di quella terra strana e sconosciuta che attira l'avventuriero ma terrorizza Odisseo. Questo vagare senza fine per lui non vuol dire altro che avversità e disastri; il ritorno, pace e felicità. Il futuro misterioso gli fa provare soltanto angoscia, ed egli deve continuamente farsi forza contro di essa; ma si sente sicuro solo nel passato, in ciò che gli è noto.

L'idea del passato, scoperto grazie alla nuova cronologia visiva come una zona di pace in una prospettiva lontana, fu invero qualcosa di nuovo. Ma questa scoperta sarebbe stata impossibile senza la scrittura fonetica, ed è per noi molto difficile immaginare come possa mai ridiventare per noi accessibile. L'analisi che van Groningen fa delle ragioni dell'ossessione dei Greci nei confronti del passato, come forma di sicurezza scientifica e psicologica, ci aiuta a spiegare la naturale propensione dei letterati di tutte le epoche umanistiche per le rovine antiche. Poiché in nessun luogo il passato parla così eloquentemente al meditare solitario degli studiosi quanto tra le rovine dell'antichità. Vi è un'altra caratteristica temporale che costituisce un ponte dal presente dei Greci verso il passato: «Il tempo che abbiamo esaminato è chiaramente omogeneo. Esso porta i segni di una ininterrotta sequenza di eventi in cui ogni cosa è al giusto posto» (p. 95).

I Greci crearono le loro invenzioni scientifiche e artistiche dopo l'interiorizzazione dell'alfabeto

Omogeneità, uniformità, ripetibilità, queste sono le componenti base di un mondo visivo che sta emergendo dalla sua matrice audio-tattile. I Greci usarono queste componenti come un ponte dal presente verso il passato, ma non dal presente verso il futuro. Scrive van Groningen (p. 95): «Il Greco sa ciò che è ignoto all'orientale, quanto sia incerto il futuro; un tranquillo passato e un prospero presente non sono in alcun modo garanzia di un felice futuro. E così possiamo giudicare una vita umana soltanto... quando essa è divenuta

completamente passato, alla morte quindi, come nel caso di Tellus l'Ateniese».

L'analisi di William Ivins avvalorava quella di van Groningen quando quest'ultimo scrive: «La concezione che essi hanno del futuro è, ovviamente, soltanto di un parallelo del passato, atteso, temuto o desiderato». Ma l'elemento visivo della sensibilità greca era ancora in buona misura immerso nel complesso audio-tattile, dando così al loro sec. V, come all'età elisabettiana, il carattere di una sensibilità relativamente bene equilibrata¹⁵. Nel suo *Art and Geometry* (pp. 57-58) Ivins indica come la stessa limitazione di un parallelismo meramente visivo influenzasse la geometria greca:

Quando Pappo ebbe terminato la propria opera, la situazione era che i geometri della tarda grecità conoscevano due rapporti focali, tre rapporti direttrice-focus, e la trasformazione visiva del cerchio nell'ellisse. Essi conoscevano anche, e su questo dovremo tornare, non soltanto casi particolari della invariabilità di rapporti disarmonici, ma anche il "porisma" di Euclide, che è peraltro vicinissimo al teorema di Desargue. Ma essi considerarono tutto ciò come proposizioni isolate che non avevano nessun rapporto una con l'altra. Bastava che gli studiosi della tarda grecità vi avessero aggiunto l'altra idea, per cui due linee parallele si incontrano all'infinito, ed essi si sarebbero trovati tra le mani se non altro l'equivalente logico dei concetti fondamentali di continuità geometrica, prospettiva e geometria prospettica. Il che vuol dire che più di una volta in un arco di tempo di sei o sette secoli essi giunsero fino alla soglia della geometria moderna; ma, inibiti dalle loro concezioni tattili-muscolari-metriche, essi non furono mai in grado di aprire quella porta e di penetrare nei grandi spazi aperti del pensiero moderno.

Uniformità, continuità e omogeneità costituirono la nuova forma della logica greca così come per la geometria. Jan Lukasiewicz nel suo *Aristotle's Syllogistic* afferma: «La sillogistica quale la concepì Aristotele ha bisogno di termini che siano omogenei rispetto alla loro possibile posizione come soggetti o come predicati. Questa sembra essere la vera ragione per cui Aristotele esclude i termini singoli dalla sua logica» (p. 7). E: «Questo è il maggior difetto della logica aristotelica, che essa non ha posto per singoli termini e proporzioni. Quale ne fu la causa?» (p. 6). La causa fu la stessa per tutti i nuovi concetti dei Greci basati sull'ordine visivo e la omogeneità lineare. Ma il nostro analista aggiunge un'ulteriore osservazione (p. 15) sul carattere inscindibile della "logica" dalla facoltà di astrazione visiva: «La logica formale contemporanea mira ad ottenere la massima precisione. Questo fine può essere raggiunto soltanto facendo uso di un linguaggio preciso basato su segni stabili e percepibili alla vista. Un simile linguaggio è indispensabile per qualsiasi scienza». Ma un simile linguaggio viene costruito escludendo ogni significato che non sia visivo, anche nelle parole.

L'unico nostro scopo in questa sede è di evidenziare il grado di influenza che l'alfabeto ebbe su coloro che lo usarono per la prima volta. Linearità e omogeneità delle componenti furono le "scoperte", o piuttosto i mutamenti del modo di percepire la realtà proprio dei Greci nel nuovo regime della scrittura

fonetica. I Greci espressero questi nuovi modi di percezione visiva attraverso le arti. I Romani estesero la linearità e l'omogeneità alla sfera civica e militare e al mondo dell'arco e dello spazio chiuso, cioè visivo. Essi non estesero tanto le "scoperte" dei Greci, quanto invece furono sottoposti al medesimo processo di detribalizzazione e di visualizzazione. Essi estesero la linearità nell'impero e l'omogeneizzazione nella formazione di masse di cittadini, statue e libri. Oggi i Romani sarebbero completamente a loro agio negli Stati Uniti, mentre i Greci in confronto preferirebbero le culture orali "arretrate" del nostro mondo, come quelle dell'Irlanda e del Vecchio Sud.

Il tipo e il grado di esperienza "letterata" dei Greci non furono sufficientemente intensi da permettere loro di tradurre il loro patrimonio audio-tattile nello spazio "chiuso" o "pittorico" che divenne accessibile su vasta scala alla sensibilità umana soltanto dopo la stampa. Tra l'estrema visività della prospettiva e i piani piatti dei Greci e dell'arte medievale vi è un'ulteriore grado di astrazione o di dissociazione della vita sensoria, che noi quasi automaticamente avvertiamo come la differenza tra il mondo antico-medievale e quello moderno. Dal momento che i nuovi metodi empatici di analisi artistica e culturale consentono di avvicinarci facilmente ad ogni forma di sensibilità umana, oggi non siamo più limitati a una prospettiva di società del passato. Le possiamo ricreare.

Vi è una completa coerenza tra i diversi aspetti della emergente componente visiva in ogni settore del mondo antico. La costante e graduale accentuazione delle impressioni retiniche dal tempo dei Greci a quello dei Romani è stata riscontrata da John Hollander nel suo *The Untuning of the Sky* (p. 7):

Ma ad eccezione della poesia orale non-letterata, ulteriori complicazioni per lo studio della poesia come suono sorgono quando esistano o vengono usate lingue scritte. Se una poesia deve essere trattata come una forma oltremodo complessa di espressione in una lingua parlata, la sua forma scritta diventa la semplice codificazione di essa sulla pagina, parola per parola. La poesia sarà allora definita in termini di strutture di classi di suoni. Ma a partire dal primo uso che i Latini fecero della metrica greca, l'analisi letteraria ha dovuto affrontare poesie che nella versione o codificazione scritta contenevano importanti elementi individuali e convenzionali che non apparivano nella versione auditiva originale, o viceversa. Affermare quindi che tanto la poesia quanto la musica sono fatte di suoni senza specificare il grado diverso di entrambe diventa pertanto insufficiente e fuorviante. Le difficoltà di una simile riduzione hanno provocato non solo confusioni estetiche di natura categoriale, ma anche tutte quelle confusioni che creano gli inutili dissensi tra le varie teorie europee sulla prosodia fin dall'epoca ellenistica. Il *locus classicus* di queste confusioni per quel che riguarda la nostra storia letteraria consiste nell'equazione di quello che di fatto era un sistema musicale (la metrica greca) con un sistema di prosodia grafica (la scansione quantitativa latina). È generalmente vero che le convenzioni letterarie prese a prestito da un Paese straniero, così come i *revivals* e gli adattamenti di tradizioni del passato invadono la struttura linguistica della poesia a livello di scrittura. Ogni analisi di tipo formale che voglia essere completa della

struttura della poesia e del suo rapporto con la lingua scritta deve tener conto, oltre che della lingua parlata, anche di quella scritta come di un sistema autonomo.

Albert Einstein^v nella sua *Breve storia della musica* (p. 20), fornisce un'altra prospettiva di questi mutamenti in direzione della organizzazione visiva delle strutture musicali durante il medioevo:

Essendo la musica esclusivamente vocale, la notazione poteva fare a meno di indicare il ritmo; ma essa era dotata di una intelligibilità immediata, mancante nel sistema greco, dal momento che forniva una rappresentazione visiva del salire e dello scendere della melodia. Essa costituì la solida base su cui sarebbe stata costruita la notazione moderna...

Einstein amplia la sua prospettiva nell'area stessa di Gutenberg (p. 45):

Questa influenza internazionale fu resa possibile dall'invenzione della stampa della musica intorno al 1500. La cosa produsse una rivoluzione nella storia della musica altrettanto grande di quella prodotta nella storia della cultura europea in generale dal libro stampato. Venticinque anni dopo i primi tentativi di Gutenberg, tipografi tedeschi e italiani producevano messali a stampa. Il passo decisivo, la stampa tipografica della notazione di musica ritmata, fu fatto da Ottaviano dei Petrucci di Fossombrone... a Venezia... Venezia... il centro principale di stampa e pubblicazione della musica polifonica.

La continuità tra arte greca e arte medievale fu assicurata dal legame tra *caelatura* (cioè incisione) e illuminazione

Nel suo *Approach to Greek Art* (p. 43) Charles Seltman scrive:

I Greci non conoscevano la carta: il papiro era costoso, veniva riservato per i documenti e non era adatto al disegno. Le tavolette di cera non avevano alcuna permanenza. Di fatto la carta da disegno degli artisti era la superficie del vaso. ...È significativo che a partire dal 650 a.C. i vasai ateniesi avessero già creato un ricco commercio ed esportassero i loro prodotti oltremare ad Egina, in Italia e in Oriente.

In questo brano Seltman spiega perché i Greci sfruttarono la scrittura molto meno dei Romani, con la loro elevata organizzazione della carta, per la produzione e il commercio dei libri. Il declino delle scorte di papiro durante il tardo impero viene solitamente considerato una causa del "collasso" dell'impero stesso e del suo sistema viario. Poiché la strada dei Romani era una strada di carta in tutti i sensi¹⁶.

La tesi di fondo del libro di Seltman, *Approach to Greek Art*, è che la forma principale di espressione dei Greci non fu quella dello scultore, bensì del *caelator*, cioè dell'incisore (p. 12):

Per oltre quattro secoli si è insegnato alla gente che le migliori cose prodotte dai Greci furono in marmo, e questo è il motivo per cui in un libro d'arte scritto poco più di una ventina di anni fa si poteva leggere: «La scultura fu per molti aspetti la forma artistica più caratteristica dei Greci... essa raggiunge i risultati più elevati». Questo è stato il modo usuale di avvicinarsi all'arte greca. La palma della vittoria doveva andare alla scultura in pietra, cui spesso venivano associate le grandi opere in bronzo; poi veniva la pittura, che oggi è rappresentata principalmente dai disegni sulla superficie di antichi vasi; e poi venivano le cosiddette “arti minori”, e sotto questa etichetta venivano raggruppati con condiscendenza e per praticità, lo scalpellino, gli incisori su pietre preziose, i gioiellieri e orafi e i *caelatores*. Ma questa classificazione corrisponde in qualche modo all'idea che gli stessi Greci avevano dell'arte e degli artisti?

È certo che essi avevano opinioni alquanto diverse.

Anche nella lontana età del bronzo gli abitanti della Grecia e delle isole avevano grande considerazione per chi sapeva lavorare il metallo. La sua arte era misteriosa e affascinante, e il suo talento venne attribuito a esseri soprannaturali intorno ai quali crebbero numerose leggende. Vi erano esseri come i Dattili, fonditori di bronzo; i Cureti e i Coribanti, fabbricatori di armature; i Cabeiri che erano fabbri esperti; i Telchini, orefici di grande abilità che lavoravano l'oro, l'argento e il bronzo, costruivano le armi per gli dei e fabbricarono le prime statue; e infine vi erano i possenti Ciclopi che fucinarono le saette di Zeus. Tutti costoro sono oscuri giganti, spiriti maligni o semidei, protettori della bottega e della fucina, divinità che era bene non adirare e i cui nomi spesso non significavano altro che “Dita”, “Martello”, “Pinze”, e “Incudine”. Poi, verso l'epoca in cui l'epopea omerica iniziò a prendere forma, uno di questi esseri crebbe sopra tutti gli altri fino ad ottenere il rango di divinità olimpica.

La lavorazione a sbalzo, la cesellatura e l'incisione “su oro, argento, bronzo, avorio o pietre preziose” era l'arte che i Latini chiamarono *caelatura*. È significativo che oggi noi consideriamo naturale osservare molti dei prodotti dell'antichità nel modo indicato da Seltman:

Per quanto affascinanti siano i marmi del Partenone e alcune delicatissime tombe in stile attico, non è tra essi che possiamo trovare i migliori prodotti artistici del V secolo. Gli artisti più ammirati dagli stessi Greci non erano i muratori, e neppure gli artisti che modellavano, fondevano e rifinivano le belle statue in bronzo – erano invece i *caelatores* (p. 72).

L'opera del *caelator* e dell'incisore è molto più tattile che visiva e corrisponde alla nuova propensione della nostra età elettrica. Ma per quel che riguarda la presente opera, il discorso di Seltman è estremamente attuale in quanto egli ricostruisce la storia dell'arte del *caelator* dall'epoca greca e romana fino al mondo medievale e all'arte dell'illuminazione (p. 115):

In quella stessa epoca la pittura fu anche in grado di mostrare il suo altissimo livello, particolarmente nell'esecuzione di miniature su vetro incastonate su fondo in oro. Un Greco dal nome di Bounneris firmò uno di questi oggetti (tavola 102a), rappresentante una madre e due bambini, mentre un'altra opera analoga

mostra una gradevole figura maschile. Si tratta di un'arte aristocratica e delicata che avrebbe in seguito dato origine all'arte dell'illuminazione su pergamena; e si trattò di un'arte contemporanea al filosofo Plotino, un uomo molto più sensibile alle bellezze dell'arte di quanto non furono Platone o Aristotele.

L'aumento dell'elemento visivo tra i Greci li alienò dall'arte primitiva che oggi l'età elettronica ha reinventato dopo avere interiorizzato il campo unificato della simultaneità elettrica

In sintesi, il prevalere dell'arte del *caelator* è un indizio e una chiave della forma tattile di sensibilità, così come essa si trova intrecciata in una fase incipiente della diffusione della scrittura, in Grecia, a Roma o nella illuminazione piatta del medioevo.

Seltman, al pari della maggior parte dei suoi contemporanei, non si avvicina all'arte greca in prospettiva, ma come a una configurazione, o mosaico, di elementi in un campo. La coesistenza e il reciproco influenzarsi delle varie figure tra loro sul campo piatto creano una consapevolezza multi-sensoriale e multidimensionale. Questo modo di avvicinarsi all'oggetto è caratteristico dello spazio uditivo, inclusivo e non racchiuso, come ha dimostrato Georg von Békésy nel suo libro, *Experiments in Hearing*. Ma è stato un metodo usato ovunque, persino da Percy Wyndham Lewis, lo studioso e il critico del ritorno dello spazio uditivo nel ventesimo secolo, nella sua opera *Time and Western Man*. E così Seltman persegue un metodo di campo acustico, perfino nel trattare la storia e le origini della prospettiva (p. 31):

...Non possiamo certo descrivere Omero come un poeta più infantile di Eschilo, bensì come un diverso tipo di poeta: Platone non va considerato uno scrittore più maturo di Tucidide, ma un diverso tipo di scrittore con una diversa tematica; le lettere di San Paolo non sono più decadenti di quelle di Cicerone, sono solo diverse. Per la letteratura del mondo antico questa formula di crescita e decadenza non può funzionare. Siamo giustificati nell'attribuirla alle belle arti?

«Ebbene», qualcuno dirà, «perché preoccuparsi se la gente conserva questa innocua illusione di crescita e decadenza?». Il fatto è che essa non è così innocua, perché in essa è implicita un'altra teoria. Implicito in quella formula vi è il dogma che i primi artisti greci miravano fin dall'inizio a raggiungere il naturalismo, a ottenere una imitazione vivida e realistica che in realtà era al di là delle loro capacità. E tuttavia, per tornare a un raffronto letterario, in genere non si pretende che nella rappresentazione teatrale Eschilo cercasse di raggiungere la stessa verosimiglianza di Menandro; o che Shakespeare cercasse di ottenere rappresentazioni realistiche al pari di Shaw. È invece immaginabile, anzi alquanto probabile, che Eschilo non avrebbe approvato la Nuova Commedia, e Shakespeare avrebbe disapprovato l'opera di Shaw.

Seltman mantiene l'intera gamma di attività dei Greci in movimento

simultaneo, come in attesa che irrompa nella complessa configurazione un nuovo tema o un nuovo elemento di pressione. Egli osserva la riduzione delle forme poetiche risonanti nelle semplici forme lineari della prosa, e cita le sculture del Partenone come «la più perfetta opera d'arte in prosa dei Greci». Egli definisce prosastiche queste forme rappresentative (p. 66) a causa del loro “realismo descrittivo”:

Rimane tuttavia il fatto che la letteratura in prosa, così come l'arte prosastica, fecero la loro comparsa tra i Greci approssimativamente nella stessa epoca, e prima della fine del V secolo ciascuna delle due aveva prodotto il proprio capolavoro; la storia di Tucidide e le sculture del Partenone.

Quale causa o cause portarono all'adozione del realismo descrittivo in arte, escludendo quasi completamente il formalismo poetico? Non ha alcun senso parlare di sviluppo o di crescita, perché il Partenone non discende da Olimpia più di quanto la storia di Tucidide derivi dai drammi di Eschilo. Al contrario, sembra che i Greci del V secolo, avendo sperimentato l'arte realistica, la trovarono più congeniale al loro gusto dell'arte formale perché avevano imparato ad apprezzare la verosimiglianza.

Una società nomadica non può sperimentare lo spazio chiuso

Invece di servirmi delle notevolissime osservazioni di Seltman sulla *caelatura* greca, intesa come punto di partenza della cultura manoscritta medievale, voglio ampliare ancora il mosaico di reperti che abbiamo sotto gli occhi. Prima di affrontare i cinque secoli della *galassia Gutenberg*, sarà bene notare la profonda indifferenza dei popoli non-letterati verso i valori visivi nell'organizzazione della percezione e dell'esperienza. La stessa indifferenza viene condivisa oggi dagli artisti, almeno “a partire da Cézanne”. Un grande storico dell'arte come Siegfried Giedion ha estrapolato dalle nuove metodologie artistiche nell'affrontare lo spazio “a partire da Cézanne” fino a includervi la “cultura popolare” e la “storia anonima”. Il concetto di arte per Giedion è altrettanto inclusivo di quello di mimesi per Aristotele. Attualmente egli sta completando una monumentale opera dal titolo *The Beginnings of Art*, che andrà a integrare la sua disamina artistica delle forme astratte di meccanizzazione del XX secolo. È necessario cercare di capire lo stretto nesso tra il mondo e l'arte dell'uomo delle caverne, e l'intensa interdipendenza organica che unisce gli uomini dell'età elettrica. Naturalmente, si potrebbe argomentare che questa tendenza lirica a salutare con entusiasmo le rozze espressioni audio-tattili del bambino e dell'uomo delle caverne rivela una ossessione ingenua e acritica nei confronti delle forme inconscie di una cultura elettrica o simultanea. Ma dovette essere una grande emozione per molti tardo-romantici questo improvviso squarcio di “comprensione” nei confronti dell'arte primitiva. Come ha più volte affermato Emile Durkheim, gli uomini non ne potevano più della frammentazione del

lavoro e dell'esperienza provocata dalla specializzazione visiva. Poiché la vera arte "astratta" è quella realistica e naturalistica, basate entrambe su una separazione della facoltà visiva dal suo intreccio con gli altri sensi. L'arte cosiddetta astratta è, di fatto, il risultato di una buona dose di scambio reciproco tra i vari sensi, con la prevalenza in misura diversa dell'orecchio o del tatto. Ritengo anzi che il "tatto", più ancora che un senso singolo, costituisce già un intreccio di vari sensi. Questo è il motivo per cui esso perde di importanza via via che la facoltà visiva viene intensificata separatamente e astrattamente.

In un capitolo di estremo interesse del suo prossimo libro sugli inizi dell'arte, apparso su *Explorations in Communication* (pp. 71-89), Giedion illustra la consapevolezza spaziale dei pittori delle caverne:

Nessuna traccia di abitazione umana è stata trovata all'interno delle caverne. Esse erano luoghi sacri nei quali, con l'aiuto di pitture dotate di poteri magici, si svolgevano cerimonie sacre. Queste caverne non hanno spazio nel significato che noi diamo alla parola, giacché in esse regna l'oscurità più perfetta. Le caverne sono, da un punto di vista spaziale, vuote. Questo risulta comprensibile a chiunque abbia tentato di trovare da solo la via d'uscita da una grotta o caverna. Il debole fascio di luce della torcia elettrica viene inghiottito dalla assoluta oscurità che circonda il visitatore, mentre gallerie rocciose e chine frananti si susseguono in ogni direzione e gli rimandano l'eco della sua domanda: dov'è l'uscita da questo labirinto?

Luce e arte nelle caverne

Niente distrugge i veri valori dell'arte primordiale più del riverbero della luce elettrica in questo regno di notte eterna. Torce o piccole lampade di pietra che bruciano il grasso di animali, delle quali sono stati trovati alcuni esempi, ci permettono di ottenere solo barbagli frammentari dei colori e delle linee degli oggetti dipinti. In questa luce morbida e vacillante sembra che essi si muovano quasi per magia. Le linee incise e perfino le superfici colorate perdono di intensità sotto una forte luce e qualche volta scompaiono del tutto. Solo così è possibile scorgere la finissima trama dei disegni altrimenti offuscata sullo sfondo irregolare della parete.

Forse a questo punto è stato detto abbastanza a dimostrazione del fatto che l'uomo preistorico non associava la caverna con l'architettura. Così come egli le vedeva le caverne erano luoghi dove egli poteva eseguire le sue arti magiche; ed egli sceglieva questi luoghi con la massima cura.

Un buco nel terreno non è uno spazio chiuso perché, al pari di un triangolo o di un *tepee*, esso evidenzia soltanto linee di forza. Un quadrato non rappresenta linee di forza, ma è una traduzione dello spazio tattile in termini visivi. Prima della scrittura questa traduzione non si verifica, e chiunque si prenda la briga di leggere *La divisione del lavoro* di Emile Durkheim si renderà conto del perché. Poiché fino a quando la vita sedentaria non permise una qualche specializzazione di funzioni umane, non poté esservi quella

specializzazione del senso della propria esistenza che porta a un'accentuazione dell'intensità visiva. Alcuni antropologi mi hanno detto che ogni forma di intaglio o di scultura è già un'indicazione di una certa accentuazione del campo visivo. È quindi abbastanza comprensibile che i popoli nomadici, non avendo che una limitatissima specializzazione di compiti, ovvero del senso dell'esistenza, non avrebbero mai potuto elaborare spazi rettangolari. Ma quando incominciarono a eseguire sculture essi furono quasi pronti per quell'ulteriore stadio di visualizzazione costituito dall'intaglio, dalla scrittura e dagli spazi quadrati. La scultura, oggi e sempre, rappresenta la frontiera tra lo spazio visivo e quello acustico. Anche l'architettura ha questa misteriosa dimensione di linea di demarcazione tra due mondi dello spazio. Le Corbusier sostiene che il momento migliore per apprezzare una opera architettonica è la notte: essa è solo parzialmente una forma visiva.

Il libro *Eskimo* di E.S. Carpenter tratta dei concetti spaziali degli eschimesi, mettendo in evidenza il loro rapporto irrazionale e non-visivo nei confronti delle forme e degli orientamenti spaziali.

Non conosco alcun esempio di un Aivilik che descriva lo spazio principalmente in termini visivi. Essi non considerano lo spazio come qualcosa di statico e quindi di misurabile; per questo non hanno alcuna unità formale per misurare lo spazio, così come non hanno divisioni uniformi per il tempo. Colui che intaglia un oggetto non si preoccupa delle esigenze dell'occhio ottico, lascia piuttosto che ogni pezzo riempi il proprio spazio, crei un suo mondo, senza riferimento allo sfondo o ad alcunché di esterno ad esso... Nella tradizione orale il narratore di miti non parla da persona a persona, ma da molti a molti. Le parole e le canzoni sono rivolte a tutti... Come poeta, narratore di miti, intagliatore, l'eschimese comunica a tutti la sua tradizione anonima... L'opera d'arte può essere vista o sentita egualmente bene da qualsiasi direzione.

L'orientamento spaziale multidirezionale, che è acustico o uditivo, fa sì che l'eschimese si mostri alquanto divertito di fronte agli sforzi e alle contorsioni dei visitatori che cercano di guardare le immagini "dal verso giusto". Pagine di riviste incollate sul soffitto di un igloo per evitare le infiltrazioni d'acqua spesso tentano il visitatore e gli fanno allungare il collo per vederle. Analogamente un eschimese può iniziare a disegnare o a intagliare un lato di una tavola e poi continuare sull'altro; e tuttavia non vi è parola per "arte" nella loro lingua: «Ogni Aivilik adulto è un abile intagliatore di avorio: per loro l'intaglio è un requisito normale ed essenziale, come il sapere scrivere per noi».

In *Explorations in Communication* (p. 84) Giedion sviluppa la stessa tematica: «Come avviene universalmente per l'arte primordiale, l'occhio del cacciatore dell'età glaciale scopre le immagini degli animali che sta inseguendo nella struttura delle rocce. I francesi chiamano questo riconoscimento di forme naturali *épouser les contours*. Qualche tratto, un po' di intaglio o di colore sono sufficienti per fare risaltare d'appieno l'animale». La nostra riscoperta del contorno e la nostra predilezione per esso è inseparabile dal riconoscimento di

una precisa interdipendenza e funzione, e di tutte le forme come forme organiche; consapevolezza che ci deriva dalla tecnologia dell'onda elettromagnetica. Vale a dire, il recupero dei valori organici primitivi in arte e in architettura è la principale pressione tecnologica della nostra epoca. Ciononostante vi sono ancora oggi alcuni antropologi che ritengono, più o meno vagamente, che gli uomini non-letterati abbiano una percezione simile a quella dello spazio euclideo¹⁷. E molti altri riferiscono i dati raccolti in termini di modelli organizzativi euclidei.

Così non dovrebbe sorprendere sapere che uno studioso come J. C. Carothers è decisamente molto raro. Nella sua qualità di psicologo che aveva oltrepassato il confine funzionale penetrando nel campo dell'antropologia, egli non era certo preparato alle scoperte che fece; e invero le sue scoperte sono a tutt'oggi note soltanto a pochissimi. Se gli effetti della parola scritta nel sostituire dimensioni visive in luogo di dimensioni uditive dell'esperienza fossero stati noti a Mircea Eliade, ad esempio, avrebbe egli continuato ad auspicare con lo stesso zelo la "risacralizzazione" della vita umana?

Il primitivismo è diventato un banale *cliché* di molta dell'arte e del pensiero moderno

È possibile che tutto il gruppo influenzato da Marinetti e da Moholy-Nagy sia stato ingannato da un'errata interpretazione delle origini e delle cause della configurazione profana della vita, da un lato, e della configurazione "sacrale", dall'altro. È possibile al contrario che, perfino ammettendo la mera funzione meccanica della tecnologia nel "sacralizzare" o "desacralizzare" la vita umana, l'intero gruppo di "irrazionalisti" del nostro secolo avrebbe ugualmente scelto la forma "sacrale" o uditiva dell'organizzazione dell'esperienza. Dopo tutto, come rivelò de Chardin, si tratta della forma emergente dell'elettromagnetico o dell'elettronico. E per molti il nuovo in quanto tale è un imperativo che viene da un altro mondo, anche quando si tratti di un tuffo all'indietro in forme non-letterate di consapevolezza. Anche se non scorgiamo alcunché di importante o di attuale, religiosamente parlando, tanto nel "sacro" e nel "profano" di Eliade quanto in qualsiasi altro mistico "irrazionale" del nostro tempo, non vorremmo tuttavia sminuire l'efficacia esclusivamente culturale delle forme di vita letterate e non letterate nel dare forma alle percezioni e alle inclinazioni dell'intera comunità umana. I laceranti conflitti tra la Chiesa cattolica e quella orientale, ad esempio, non sono altro che luminosi esempi di questo contrasto tra due culture, quella visiva e quella orale, contrasto che non ha niente a che fare con la fede religiosa.

E tuttavia vorrei porre la domanda se non sia ormai tempo di porre queste "cose da bambini" in qualche modo sotto controllo, così che il perpetuo lavaggio del cervello che esse operano nei confronti della comunità umana

possa essere almeno in una certa misura previsto. È stato detto che la guerra inevitabile è quella di cui non si sanno discernere le cause. Dal momento che la massima contraddizione o scontro tra le culture umane è quello che si verifica tra le culture dell'occhio e quelle dell'orecchio, non dovrebbe sorprendere il fatto che la nostra passata metamorfosi di uomini occidentali nella forma visiva sia stata meno sconvolgente dell'attuale transizione nella forma auditiva propria del mondo elettronico. Ma in questo passaggio vi è già abbastanza lacerazione interiore senza bisogno che le culture auditive e le culture ottiche si scaglinò l'una contro l'altra in dimostrazioni esterne di sadica assertività.

Mircea Eliade inizia la sua introduzione a *Il sacro e il profano* come una sorta di manifesto, annunciando il riconoscimento, a lungo ritardato, del "Sacro", cioè dello spazio uditivo nel nostro secolo. Egli attribuisce grandi meriti al libro di Rudolf Otto, *Das Heilige (Il sacro)*, del 1917: «Trascurando l'aspetto razionale e speculativo della religione, Otto si rivolge principalmente all'aspetto irrazionale. Otto infatti aveva letto Lutero e aveva capito cosa dovesse significare "il Dio vivente" per un credente. Non era il Dio dei filosofi – di Erasmo, ad esempio; non era un'idea, un concetto astratto, una semplice allegoria morale. Il Dio di Lutero era un terribile potere, che si manifestava nell'ira divina». Eliade poi spiega il suo progetto: «Lo scopo delle pagine che seguono è di illustrare e definire questa contrapposizione tra il sacro e il profano». Sentendo come «l'uomo occidentale moderno provi un certo disagio di fronte a molte manifestazioni del sacro», e come «per molti esseri umani il sacro possa manifestarsi nelle pietre e negli alberi», Eliade vuole dimostrare perché l'uomo «delle società arcaiche tende a vivere quanto più può nel sacro o quanto più vicino possibile ad oggetti consacrati»:

Il nostro principale interesse nelle pagine che seguono sarà di chiarire questo argomento – di mostrare in quali guise l'uomo religioso cerchi di rimanere quanto più può in un universo sacro, e quindi quale sia e dimostri di essere la sua esperienza vitale complessiva a confronto con quella dell'uomo privo di sentimento religioso, dell'uomo che vive, o vorrebbe vivere, in un mondo desacralizzato. Si dovrebbe innanzitutto precisare che il mondo completamente profano, il cosmo interamente desacralizzato, è una scoperta recente nella storia dello spirito umano. Non sarà nostro compito mostrare per quali processi storici e come risultato di quali cambiamenti di atteggiamento spirituale e di comportamento l'uomo moderno abbia desacralizzato il suo mondo e assunto un'esistenza profana. Per il nostro scopo sarà sufficiente osservare che la desacralizzazione pervade l'intera esperienza dell'uomo non religioso delle società moderne e che, conseguentemente, egli incontra sempre maggiore difficoltà nel riscoprire le dimensioni esistenziali dell'uomo religioso nelle società arcaiche (p. 13).

Eliade si inganna bellamente quando suppone che l'uomo moderno «incontra sempre maggiore difficoltà nel riscoprire le dimensioni esistenziali dell'uomo religioso nelle società arcaiche». L'uomo moderno, a partire dalle

scoperte elettromagnetiche di oltre un secolo fa, sta riassumendo tutte le caratteristiche dell'uomo arcaico e altre ancora. L'arte e la scienza dell'ultimo secolo e oltre non sono state niente più che un monotono crescendo di primitivismo arcaico. La stessa opera di Eliade è una volgarizzazione in massimo grado di quest'arte e di questa scienza. Ma con questo non voglio dire che egli abbia nella sostanza torto. Ha certamente ragione quando afferma che «il cosmo interamente desacralizzato è una scoperta recente nella storia dello spirito umano». In effetti, la scoperta è il risultato dell'alfabeto fonetico e dell'accettazione delle sue conseguenze, soprattutto a partire da Gutenberg.

Quello che metto in discussione è la natura e la capacità di comprensione di una voce umana che con veemenza quindicinale si affanna e tuona parlando della “storia dello spirito umano”.

La galassia Gutenberg intende mostrare perché l'uomo alfabetico fu propenso a desacralizzare la forma del suo essere

Quanto segue di questo libro cercherà di assolvere al compito rifiutato da Eliade quando scriveva: «Non ci compete mostrare per quali processi storici... l'uomo moderno abbia desacralizzato il suo mondo e assunto un'esistenza profana». Mostrare esattamente per quali processi storici questa desacralizzazione ebbe luogo è il tema di fondo della *galassia Gutenberg*. Una volta compreso il processo, potremo almeno decidere consapevolmente e responsabilmente se vorremo ancora una volta scegliere il modo di vivere tribale che tanto attrae Eliade:

L'abisso che divide le due modalità di esistenza – la sacra e la profana – risulterà manifesto quando arriveremo a descrivere lo spazio sacro e la costruzione rituale dell'abitazione umana, o le varietà dell'esperienza religiosa della realtà temporale, o i rapporti dell'uomo religioso con la natura e con il mondo degli strumenti, o la consacrazione della stessa vita umana, la sacralità di cui possono essere investite le funzioni vitali dell'uomo (come il cibo, il sesso, il lavoro, e così via). Basta richiamare alla mente quello che la città o la casa, la natura, gli utensili, il lavoro sono diventati per l'uomo moderno privo di religiosità per capire con la massima chiarezza tutto ciò che distingue quest'uomo da colui che invece appartiene ad una società arcaica, o perfino da un contadino dell'Europa cristiana. Per la consapevolezza moderna un atto fisiologico come il mangiare, il sesso, e così via, è soltanto un fenomeno organico... Ma per il primitivo non si tratta mai di un atto semplicemente fisiologico; esso è o può divenire un sacramento, vale a dire una comunione con il sacro.

Il lettore si renderà presto conto che *sacro* e *profano* sono due modi di essere nel mondo, due situazioni esistenziali assunte dall'uomo nel corso della storia. Queste forme di essere nel mondo non sono soltanto di interesse per lo storico della religione o per il sociologo; esse non sono soltanto l'oggetto di ricerche storiche, sociologiche e etnologiche. In ultima analisi i modi di essere *sacro* e

profano dipendono dalle diverse posizioni che l'uomo si è conquistato nel cosmo; e quindi essi sono di interesse tanto per il filosofo quanto per chiunque cerchi di scoprire le possibili dimensioni dell'esistenza umana, (pp. 14-15).

Qualsiasi uomo orale è preferibile per Eliade all'uomo desacralizzato o letterato: perfino un "contadino dell'Europa cristiana" conserva una certa misura di quell'antica risonanza uditiva, di quell'aura dell'uomo sacrale, come oltre duecento anni fa insistevano i romantici. Finché una cultura rimane non-letterata, essa per Eliade contiene tutti gli indispensabili ingredienti della sacralità (p. 17):

È ovvio ad esempio che i simbolismi e i culti della Madre Terra, della fertilità umana e agricola, della sacralità della donna, ed altri simili, non avrebbero potuto svilupparsi e costituire un complesso sistema religioso se non attraverso la scoperta dell'agricoltura; è altrettanto ovvio che una società preagricola dedita alla caccia non poteva sentire la sacralità della Madre Terra nello stesso modo o con la stessa intensità. Conseguentemente, vi sono differenze di esperienza religiosa spiegabili con differenze di economia, di cultura, di organizzazione sociale, in breve con la storia. E tuttavia tra il cacciatore nomadico e il coltivatore sedentario vi è una somiglianza di comportamento che a noi sembra infinitamente più importante delle rispettive differenze: *entrambi vivono in un cosmo sacralizzato*, entrambi sono compartecipi di una sacralità che si manifesta in ugual misura nel mondo animale e in quello vegetale. È sufficiente confrontare la loro situazione esistenziale con quella dell'uomo delle società moderne *il quale vive in un cosmo desacralizzato*, e immediatamente ci renderemo conto di quanto separa i primi dal secondo.

Abbiamo già visto che l'uomo sedentario, cioè specializzato, in confronto all'uomo nomadico, si avvia a scoprire la forma visiva dell'esperienza umana. Ma purché l'*homo sedens* eviti le forme più potenti di condizionamento visivo, riscontrate nella scrittura, le semplici sfumature della vita sacrale, come quelle tra uomo nomadico e uomo sedentario, non preoccupano Eliade. Che Eliade decida di chiamare l'uomo orale "religioso" è, naturalmente, altrettanto arbitrario e immotivato che se decidessimo di chiamare le persone bionde bestiali. Ma la cosa non crea alcuna confusione per coloro che comprendano che il "religioso" è per Eliade, come egli stesso chiarisce fin dall'inizio, l'irrazionale. Anch'egli si trova in quella vastissima schiera di vittime della scrittura che si sono contentati di supporre che "razionale" vuol dire esplicitamente lineare, sequenziale, visivo. In altri termini, egli preferisce presentarsi come un intellettuale del XVIII secolo in rivolta contro la forma visiva dominante che allora era nuova. Tale fu Blake e numerosi altri. Oggi Blake sarebbe violentemente anti-Blake, poiché la reazione blakeiana contro la visione astratta è adesso il *cliché* dominante e la fanfara di interi battaglioni quando marciano nei solchi di una sensibilità regimentata.

«Per l'uomo religioso lo spazio non è omogeneo; egli avverte in esso interruzioni e fratture» (p. 20). La stessa cosa vale per il tempo. Per il fisico moderno, come anche per il non-letterato di un tempo, né lo spazio né il tempo

sono omogenei. In contrasto a ciò lo spazio geometrico inventato nell'antichità, lungi dall'essere diversificato, unico, pluralistico, sacrale, «può essere tagliato e delimitato in ogni direzione; ma la sua struttura intrinseca non fornisce alcuna differenziazione qualitativa e quindi nessun orientamento» (p. 22). La formulazione che segue si riferisce interamente al relativo intreccio tra forma ottica e forma uditiva nel plasmare la sensibilità umana.

Si deve subito aggiungere che una simile esistenza profana non si riscontra mai allo stato puro. Non importa fino a che punto egli abbia desacralizzato il mondo, l'uomo che ha optato a favore di una vita profana non riesce mai completamente a fare a meno del comportamento religioso. La cosa sarà più chiara via via che procediamo; si vedrà che anche la forma di esistenza più desacralizzata conserva ancora le tracce di una valorizzazione religiosa del mondo (p. 23).

Il metodo del sec. XX è di non usare uno solo, ma multipli modelli di ricerca sperimentale – la tecnica del giudizio differito

William Ivins Jr. in *Prints and Visual Communication* insiste (a p. 63) sulla facilità con cui nel mondo della parola scritta è possibile scivolare verso una posizione meramente nominalistica, che sarebbe assolutamente impensabile per un uomo non-letterato:

...Le idee platoniche e le forme aristoteliche, le essenze e le definizioni sono tutti esempi di questo trasferimento di realtà dall'oggetto alla formula verbale esattamente ripetibile e quindi apparentemente permanente. L'essenza, infatti, non è parte dell'oggetto ma della definizione. Inoltre, credo che anche i ben noti concetti di sostanza e di qualità come attributi possono essere desunti da questo tipo di dipendenza da descrizioni verbali esattamente ripetibili – poiché proprio l'ordine lineare in cui le parole debbono essere usate ha come conseguenza un'analisi sintattica di tipo temporale di qualità che in realtà sono simultanee e così intrecciate e interconnesse tra loro che nessuna può essere sottratta a quel groviglio di qualità che chiamiamo oggetti senza cambiare sia lei sia tutte le altre. Dopo tutto, una qualità è tale soltanto come qualità di altre qualità, e, se se ne cambia una qualsiasi tutte le altre necessariamente cambieranno. Indipendentemente da come la situazione possa presentarsi all'analista del linguaggio, dal punto di vista della consapevolezza visiva, tipo quella che deve essere usata in un museo d'arte, l'oggetto è un'unità che non può essere frantumata in qualità distinte, senza ridursi a una mera raccolta di astrazioni che hanno soltanto un'esistenza concettuale e nessuna realtà. In modo abbastanza divertente le parole e il loro ordine sintattico necessariamente lineare ci impediscono di descrivere gli oggetti e ci costringono ad usare le liste alquanto povere e inadeguate di ingredienti teorici nella maniera molto concretamente esemplificata dalle normali ricette dei libri di cucina.

Ogni cultura basata sull'alfabeto fonetico può facilmente scivolare

nell'abitudine di mettere ogni cosa sotto o dentro un'altra; e questo dal momento che vi è una costante pressione da parte del fatto sublimante per cui il codice scritto contiene per il lettore l'esperienza del "contenuto", cioè della parola. Ma non vi è nulla di subliminale nelle culture non-letterate. Il motivo per cui ci è difficile comprendere i miti è proprio questo, che essi non escludono alcun aspetto dell'esperienza come fanno invece le culture letterate. Tutti i livelli di significato sono simultanei. E così gli indigeni, allorché si pongono loro domande freudiane sul simbolismo dei loro pensieri o dei loro sogni, insistono che ogni significato è contenuto nelle parole appena pronunciate. L'opera di Jung e di Freud è una laboriosa traduzione in termini letterari della consapevolezza non-letterata e come ogni traduzione pecca di distorsioni e di omissioni. Il beneficio maggiore del tradurre è che stimola lo sforzo creativo, come Ezra Pound spiegò e illustrò per tutta la vita. Una cultura che sia impegnata nel tradurre se stessa da una forma estrema come quella uditiva in un'altra forma estrema come quella visiva, si troverà necessariamente in un periodo di grande creatività, come avvenne per la Grecia classica e per il Rinascimento. Ma la nostra epoca è un esempio ancora più cospicuo di fermento creativo, e proprio a causa di questa "traduzione".

Via via che la nostra epoca traduce se stessa all'indietro nelle forme orali e uditive, a causa della pressione elettronica della simultaneità, noi diveniamo acutamente consapevoli della acritica accettazione di metafore e di modelli visivi da parte di molte delle età che ci hanno preceduto. L'analisi linguistica perseguita oggi da Gilbert Ryle ad Oxford è una critica spietata dei modelli visivi in filosofia.

Dovremmo incominciare liquidando un modello che, in una forma o in un'altra, domina molti studi sulla percezione. La tanto amata ma fittizia domanda: "Come è possibile andare al di là delle sensazioni e conoscere la realtà esterna?" viene spesso posta come se la situazione fosse la seguente. All'interno di una cella priva di finestre c'è un prigioniero murato dentro, che è vissuto in totale isolamento e reclusione fin dalla nascita. Tutto quello che egli riceve dal mondo esterno sono i riflessi di luce sulle pareti della sua cella e i rumori di qualcuno che batte sulle pietre; e tuttavia da questi lampi di luce e da questi rumori egli diventa, o sembra diventare, consapevole di una serie di partite di calcio che non può vedere, di giardini fioriti e di eclissi solari. Come può allora imparare il cifrario in cui questi segnali sono organizzati, come fa persino a sapere che esiste un cifrario? Come può interpretare il messaggio che in qualche modo decifra, dal momento che i vocabolari di quei messaggi sono i vocabolari del calcio e dell'astronomia e non quelli di lampi di luce e di rumori attraverso le pareti?

Questo modello è naturalmente la comune immagine della mente come di uno spettro nella macchina, circa i difetti generali della quale non c'è bisogno di aggiungere altro. Ma è necessario notare alcuni difetti particolari. L'uso di questo tipo di modello comporta il presupposto, esplicito o implicito, che, come il prigioniero può vedere lampi di luce e sentire rumori nei muri, ma non può sfortunatamente vedere o sentire partite di calcio, così noi possiamo osservare le nostre sensazioni visive o di altro genere, ma non possiamo, sfortunatamente,

vedere un pettirosso:8.

Quando ci muoviamo da una forma di consapevolezza ad un'altra, come quando passiamo dal Greco al Latino o dall'Inglese al Francese, diveniamo estremamente consapevoli dei modelli e dei pregiudizi culturali. Non ci sorprendiamo più che il mondo orientale non abbia concetti quali "sostanza" o "forma sostanziale", dal momento che essi non hanno sperimentato alcuna pressione visiva che li abbia spinti a frantumare la realtà in simili compartimenti. Abbiamo visto come, per il fatto di essersi formato nel mondo delle stampe, William Ivins poté tradurre il significato della tipografia come nessuno altro era riuscito a fare. Nel suo *Prints and Visual Communication* (p. 54) egli formula un principio generale:

Perciò, quanto più rigorosamente riusciremo a limitare i dati di cui ci serviamo per ragionare sulle cose, a quei dati che ci vengono attraverso un unico e sempre lo stesso canale sensorio, tanto più riusciremo a essere corretti nel nostro ragionare, anche se questo finirà coll'essere molto più ristretto nella sua portata. Una delle cose più interessanti della odierna prassi scientifica è stata l'invenzione e il perfezionamento dei metodi per i quali gli scienziati possono venire in possesso di buona parte dei dati fondamentali attraverso un unico e sempre lo stesso canale di consapevolezza sensoria. Ad esempio, in fisica mi dicono che gli scienziati preferiscono di gran lunga ottenere i dati di cui hanno bisogno servendosi di un qualche strumento di misurazione o di altro apparecchio che possa essere letto visivamente. E così il calore, il peso, le lunghezze e molte altre cose che nella vita ordinaria vengono percepite attraverso altri sensi e non attraverso la vista, sono state ridotte dalla scienza a una questione di consapevolezza visiva della posizione di aghi meccanici su un quadrante.

Non vuol dire questo forse che se noi riusciremo a elaborare i mezzi per tradurre *tutti* gli aspetti del nostro mondo nel linguaggio di *un solo* senso, otterremo allora una distorsione che è scientifica perché coerente e non contraddittoria? Blake riteneva che questo si era già verificato nel XVIII secolo quando egli auspicava la liberazione "dall'unica visione e dal sonno di Newton". Giacché la dominazione di un senso solo è la formula dell'ipnosi. E una cultura può rinserrarsi nel sonno di uno qualsiasi dei sensi. Il dormiente si sveglia quando venga stimolato in uno degli altri sensi assopiti.

Solo una piccola parte della storia della cultura scritta è stata tipografica

Fino adesso ci siamo occupati principalmente della parola scritta, la quale trasferisce o traduce lo spazio audio-tattile dell'uomo "sacrale" non-letterato nello spazio visivo dell'uomo civile, o letterato, o "profano". Una volta che questo trasferimento, o metamorfosi, si è verificato ci troviamo ben presto nel mondo del libro, manoscritto o tipografico. D'ora in poi ci occuperemo del

libro scritto e stampato e dei risultati che esso ebbe sul sapere e sulla società. Dal V secolo a.C. fino al XV secolo d.C. il libro fu un prodotto manoscritto. Soltanto un terzo della storia del libro nel mondo occidentale è stato tipografico. Non è quindi fuori posto affermare, come fa G.S. Brett nella sua *Psychology Ancient and Modern* (pp. 36-37):

La concezione che il sapere sia essenzialmente un sapere libresco è apparentemente un'idea molto moderna, probabilmente derivata dalla distinzione medievale tra chierico e laico, accentuata ancora di più dal carattere letterario dell'umanesimo alquanto fantasioso del XVI secolo. La concezione originaria e naturale del sapere è quella dell'"ingegnosità", ovvero del possesso di acume e furberia. Odisseo è il prototipo originario del pensatore, un uomo dal multiforme ingegno che fu in grado di sconfiggere i Ciclopi e ottenere così un importante trionfo della mente sulla materia. Il sapere è quindi una capacità di superare le difficoltà della vita e di conseguire il successo in questo mondo.

In questo brano Brett specifica la dicotomia naturale che il libro provoca in ogni società, in aggiunta alla frattura all'interno dell'individuo che a quella società appartiene. L'opera di James Joyce dimostra una complessa chiaroveggenza di questi problemi. Il suo Leopold Bloom nell'*Ulisse* è un uomo dalle molte idee e dai molti espedienti, uno scrittore in proprio e un commesso viaggiatore. Joyce vide il parallelo tra la frontiera contemporanea che divide il pittorico dal verbale da un lato, e il mondo omerico in equilibrio tra la vecchia cultura sacrale e la nuova sensibilità profana e letterata dall'altro. Bloom, l'ebreo recentemente detribalizzato, ci viene mostrato nella Dublino moderna, un mondo irlandese scarsamente detribalizzato. Questa frontiera è il mondo moderno della pubblicità, congeniale quindi alla cultura di transizione di Bloom. Nel diciassettesimo episodio dell'*Ulisse*, quello di Itaca, leggiamo: «Quali erano abitualmente le sue meditazioni ultime? Su qualche cartellone, unico e solo nel suo genere, che facesse fermare la gente a bocca aperta, l'ultimo grido nel campo della pubblicità stradale, escluse tutte le accezioni estranee, ridotto ai suoi termini più semplici ed efficienti, non eccedenti il normale raggio della visione casuale e adatto alla velocità della vita moderna»^{vi}.

In *Books at the Wake*, James S. Atherton afferma (pp. 67-68)^{vii}:

Tra le altre cose *Finnegans Wake* è una storia della scrittura. Incominciamo scrivendo su «*A bone, a pebble, a ramskin... leave them to cook in the multhering pot: and Gutemnog with his cromagnon charter, tintingfats and great prime must once for omniboss stepp rubrickredd out of the wordpress*» (20.5). La "pentola borbottante", o "pentola materna" (*mutthering pot*) è un riferimento all'alchimia, ma vi è un altro significato in relazione alla scrittura, poiché la volta successiva che la parola ricompare è di nuovo in un contesto che riguarda il miglioramento dei sistemi di comunicazione. Il brano è il seguente: «*All the airish signics of her dipandump helpabit from an Father Hogan till the Mutther Masons,...*» (22.3). «*Dipandump helpabit*» combina i segni dell'alfabeto sordomuto (*dumb* = muto) con gli alti (*up*) e bassi (*dump* = scaricare) del normale ABC e gli ancora più

pronunciati alti e bassi dell'alfabeto ogamico irlandese. Il Mason che segue deve essere colui che inventò i pennini di acciaio. Ma tutto quello che posso suggerire per *multher* è il borbottio dei framassoni che nel contesto non c'entrano, anche se, naturalmente, anch'essi fanno segni nell'aria.

“Gutenmorg con la sua carta di cromagnon” spiega con una illustrazione mitica il fatto che la scrittura significò l'uscita dell'uomo sacrale delle caverne dal mondo uditivo della risonanza simultanea nel mondo profano della luce del giorno. Il riferimento ai muratori indica il mondo di chi pone un mattone sull'altro come una forma di discorso a sé. Nella seconda pagina del *Wake*, Joyce costruisce un mosaico, una sorta di scudo di Achille quasi, di tutte le diverse tematiche e forme del parlare e della comunicazione umana: «*Bygmeister Finnegan, of the Stuttering Hand, freemen's maurer, lived in the broadest way immarginable in his ruchlit toofarback for messuages before joshuan judges had given us numbers...*». In *Finnegans Wake*, Joyce esegue i suoi disegni delle grotte di Altamira narrando tutta la storia della mente umana in termini dei suoi movimenti e atteggiamenti fondamentali durante tutte le fasi della cultura e della tecnologia umana. Come lo stesso titolo indica, egli vide che il risveglio del progresso umano può nuovamente scomparire nella notte dell'uomo sacrale o uditivo. Il ciclo finnico delle istituzioni tribali può ripetersi nell'età elettrica, ma se si ripete facciamone allora uno stato di veglia o un risveglio, o entrambi. Joyce non vedeva alcun vantaggio nel nostro rimanere chiusi in ciascun ciclo culturale come in una sorta di trance o di sogno. Egli scoprì il mezzo per vivere simultaneamente, e del tutto consapevolmente, in tutte le forme culturali. Il mezzo che egli cita per ottenere questa autoconsapevolezza e per correggere i nostri pregiudizi culturali è il suo “collideorscopio”. Il termine indica l'intreccio e lo scambio in un miscuglio colloidale di tutte le componenti della tecnologia umana, via via che esse estendono i nostri sensi e mutano i loro rapporti nel caleidoscopio sociale dello scontro culturale: “deor”, il selvaggio, l'orale o il sacrale; “scopio”, il visivo o il profano, il civile.

Fino ad oggi ogni cultura è stata per tutte le società una sorta di destino meccanico, l'automatica interiorizzazione delle loro stesse tecnologie

Fino ad oggi la maggior parte della gente ha accettato la propria cultura come un destino, come il clima o la lingua; ma la nostra consapevolezza empatica delle forme precise delle diverse culture è in se stessa una liberazione dalle prigioni che esse rappresentano. Per questo il titolo di Joyce è anche un manifesto. In uno sguardo d'insieme di grande perspicacia, dal titolo *Man: His First Million Years*, Ashley Montagu commenta (pp. 193-94) in merito ad alcuni aspetti delle culture non-letterate in un modo abbastanza

vicino alla tematica fin qui indicata:

L'uomo non-letterato getta la rete del pensiero su tutto il mondo. La mitologia e la religione sono forse strettamente imparentate, ma mentre l'una nasce dalla vita quotidiana dell'uomo, l'altra prende origine dalla sua preoccupazione nei confronti del sovrannaturale. Lo stesso succede per la sua visione del mondo, che risulterà composta di elementi laici, religiosi, mitologici, magici, ma anche di elementi tratti dall'esperienza, tutti riuniti in un unico insieme.

La maggior parte dei popoli non-letterati sono realisti all'estremo. Il loro obiettivo è di arrivare a controllare il mondo, e molte delle loro pratiche hanno lo scopo di fare sì che la realtà si compia secondo i loro desideri. Convinto che gli spiriti sono dalla sua parte, l'uomo farà tutti i necessari preparativi perché una spedizione riesca. Costringere la realtà a fare ciò che egli desidera e comanda, manipolandola nella maniera prescritta, è per il non letterato una parte delle realtà stessa.

È necessario capire che i popoli non-letterati si identificano molto più strettamente con il mondo in cui vivono di quanto non facciano tutti i popoli letterati della terra. Quanto più un popolo diventa "letterato" tanto più tenderà a staccarsi dal mondo in cui vive.

Ciò che succede è la *realtà* per il non-letterato. Se alle cerimonie intese ad aumentare la fertilità degli animali e delle piante segue un aumento di fertilità, allora le cerimonie non sono soltanto connesse con essi, ma sono anche parte di essi; poiché senza le cerimonie la fertilità degli animali e delle piante non sarebbe aumentata – così ragiona il non-letterato. Non si può certo dire che il non-letterato sia caratterizzato da una mentalità illogica; la sua mente è perfettamente logica ed egli la usa, invero, molto efficacemente. Un bianco colto che si trovasse all'improvviso portato nel bel mezzo del deserto australiano centrale molto probabilmente non sopravviverebbe a lungo. L'aborigeno australiano, invece, se la cava egregiamente. Gli aborigeni di ogni parte del mondo hanno saputo adattarsi al loro ambiente, il che indica, oltre ogni possibile dubbio, che essi sono dotati di una notevole intelligenza. Il guaio del non-letterato non è l'illogicità, bensì il fatto che egli usa la logica troppo spesso, e spesso sulla base di premesse insufficienti. Egli in genere dà per scontato che eventi associati tra loro siano anche connessi casualmente. Ma questa è una fallacia che la maggior parte della gente "civile" commette il più delle volte, e che si verifica anche non infrequentemente tra coloro che esercitano il mestiere di scienziati! Il non-letterato ha la tendenza a conformarsi troppo rigidamente alla regola dell'associazione intesa come causalità, ma è anche vero che la maggior parte delle volte la cosa funziona e la massima pragmatica vuole che ciò che funziona deve essere considerato vero.

Nulla è più lontano dalla verità dell'opinione che il non-letterato sia una creatura credula, oppresso dalla paura e dalla superstizione, incapace o comunque privo della possibilità di pensiero originale e indipendente. Oltre ad essere dotato di un solido senso comune, il non-letterato dà prova di molto senso pratico basato sulla consapevolezza delle dure realtà dell'esistenza.

Quello che Montagu afferma qui a proposito dell'intenso senso pratico del non-letterato si applica perfettamente come chiosa al Bloom di Joyce o ad

Odiseo, l'uomo dalle molte risorse. Cosa potrebbe essere più pratico per un uomo preso tra la Scilla della cultura letteraria e la Cariddi della tecnologia post-letterata di costruirsi una zattera con gli annunci pubblicitari? Egli si comporta come il marinaio di Poe nel *Maelstrom*, il quale, avendo studiato il movimento dei mulinelli, riesce a sopravvivere. Non potrebbe essere il nostro compito nella nuova età elettronica di studiare l'azione del nuovo vortice sul corpo delle vecchie culture?

Le tecniche dell'uniformità e della ripetibilità furono introdotte dai Romani e dal medioevo

Il libro *Prints and Visual Communication* di William Ivins è una risorsa fondamentale per chiunque voglia studiare il ruolo dei libri nel dare forma al sapere e alla società umana. Il fatto che Ivins fosse in posizione leggermente eccentrica rispetto all'aspetto centrale, letterario del libro, sembra avergli dato un certo vantaggio rispetto agli uomini di lettere. Chi si occupa di letteratura e di filosofia è incline a preoccuparsi del "contenuto" di un libro e ad ignorarne la forma. Si tratta di una manchevolezza caratteristica della scrittura fonetica, in cui il codice visivo ha sempre come "contenuto" la parola ricreata dalla persona che legge. Nessun lettore o scribe cinese commetterebbe mai l'errore di ignorare la forma stessa della scrittura, poiché i suoi caratteri scritti non separano il codice visivo dalla parola come avviene invece per noi. Ma in un mondo basato sulla scrittura fonetica questa esigenza di separare la forma dal contenuto diventa universale, e influenza le persone prive di cultura letteraria al pari degli studiosi. E così i laboratori della Bell Telephone [il monopolio privato americano dei telefoni] spendono milioni di dollari nella ricerca scientifica, ma non si sono mai anche solo accorti della forma particolare del telefono e di che cosa esso faccia alla parola e ai rapporti personali. Da conoscitore di stampe qual è, Ivins si accorse della differenza tra esse e i libri stampati in cui sono inserite. E questo gli permise di rendersi conto della grande differenza tra i libri stampati e i manoscritti. Fin dall'inizio (pp. 2-3) egli rileva l'aspetto della ripetibilità intrinseco nei caratteri fonetici scritti, per potere porre l'accento sulle stesse caratteristiche di ripetibilità che si riscontrano nella stampa silografica delle figure prima di Gutenberg:

Nonostante tutte le storie della civiltà europea diano molta importanza all'invenzione, intorno alla metà del secolo XV, di vari metodi di stampa delle parole con caratteri mobili, quelle stesse storie di solito ignorano l'invenzione, di poco precedente, della stampa di figure e di schemi. Un libro, nella misura in cui contiene un testo, è un contenitore di simboli verbali esattamente ripetibili disposti in un ordine esattamente ripetibile. Gli uomini hanno usato questi contenitori per almeno cinquemila anni. A causa di ciò si può argomentare che l'invenzione della stampa non fu altro che un modo nuovo di fare cose molto vecchie e consuete più economicamente. Si può perfino dire che per un certo

periodo la stampa tipografica non fu molto più di un modo di riprodurre libri con un minor numero di letture di controllo. Prima del 1501 erano pochi i libri stampati in edizioni maggiori di quella di mille copie manoscritte cui Plinio il Giovane fa riferimento nel II secolo della nostra era. La stampa delle immagini, tuttavia, a differenza della stampa delle parole con caratteri mobili, significò la creazione di qualcosa di completamente nuovo: rese possibili enunciati pittorici che potevano essere ripetuti con esattezza per tutta la effettiva durata della superficie a stampa. Questa ripetizione esatta di enunciati pittorici ha avuto effetti incalcolabili sul sapere e sul pensiero, sulla scienza e sulla tecnologia di ogni genere. Non è troppo azzardato affermare che dall'invenzione della scrittura non vi è stata invenzione più importante di quella della stampa di enunciati pittorici esattamente ripetibili.

Il carattere, fin troppo ovvio, di esatta ripetibilità intrinseco alla tipografia sfugge all'uomo di lettere. Egli attribuisce scarso significato a questa caratteristica meramente tecnologica e si concentra sul "contenuto", come se si trattasse di ascoltare l'autore del libro. Da artista consapevole delle strutture formali come complesse formulazioni a sé stanti, Ivins prestò alle stampe, alla tipografia e ai manoscritti un'attenzione assai inconsueta. Egli intese (p. 3) come le forme tecnologiche possono plasmare non solo le arti, ma anche le scienze:

Per i nostri bisnonni e per i loro padri fino al Rinascimento, le stampe erano niente più e niente meno degli unici enunciati pittorici esattamente ripetibili... Fino a un secolo fa, le stampe fatte con le vecchie tecniche soddisfacevano a tutti i bisogni cui ora provvedono tutte le nostre tecniche di incisione, fotoincisione, cianografia e fotografia, i vari procedimenti di stampa a colori, le caricature politiche e la grafica pubblicitaria. Se definiamo le stampe dal punto di vista funzionale ora indicato, invece che in termini di una semplificazione del procedimento e quindi di minor valore estetico, diventa chiaro che senza di esse avremmo ben poche di tutte le nostre scienze moderne, le tecnologie, le archeologie, o le etnologie poiché tutte dipendono, come punto di partenza o di arrivo, dalle informazioni comunicate attraverso enunciati visivi o pittorici esattamente ripetibili.

Ciò vuol dire che, lungi dall'essere mere opere d'arte minore, le stampe sono tra i più importanti e più potenti strumenti della vita e del pensiero moderno. Certamente non possiamo sperare di cogliere il loro ruolo reale se non ci sbarazziamo dello snobismo della stampa moderna come raccolta di concetti e di definizioni e non incominciamo a pensare ad esse come enunciati o comunicazioni pittoriche esattamente ripetibili, senza preoccuparci di fatti contingenti come la rarità o quello che in un dato momento potremmo considerare merito artistico. Dobbiamo cercare di vederle dal punto di vista di idee generali e di funzioni particolari, e soprattutto dobbiamo riflettere sui limiti che le tecniche riproduttive hanno imposto loro in quanto trasmettitori di informazioni e a noi in quanto ricevitori di quell'informazione.

La tecnologia della esatta ripetibilità fu un elemento nuovo introdotto dai Romani nell'analisi visiva dei Greci. Questa nuova accentuazione della linea

uniforme e continua con tutta la sua indifferenza per i valori orali di una organizzazione pluralistica fu, secondo Ivins (pp. 4-5), efficacemente trasmessa all'evo buio e da questo ritrasmessa ai moderni:

Gli storici fino a poco tempo fa sono stati uomini di lettere e filologi. Come studiosi del passato raramente essi non sono riusciti a trovare quello che cercavano. La loro ammirazione per quello che i Greci dissero è stata così grande che non hanno prestato alcuna attenzione a quello che i Greci non dissero o non conobbero. Il loro orrore per quello che l'evo buio non disse è stato tale che essi non hanno prestato alcuna attenzione a quello che il medioevo fece e conobbe. La ricerca moderna, svolta da persone che hanno una certa dimestichezza con argomenti plebei come l'economia e la tecnologia, sta rapidamente cambiando le nostre concezioni su questi argomenti. Nell'evo buio, per usare un termine che venne attribuito all'alto medioevo e anche a tutto il medioevo, vi fu ben poco tempo libero per perseguire con tranquillità le raffinatezze della letteratura, dell'arte, della filosofia e delle scienze teoriche, ma molti applicarono il loro ingegno perfettamente solido a problemi sociali, di agricoltura, o di meccanica. Inoltre, per tutti quei secoli così vilipesi dalle accademie, lungi dall'esservi stata una caduta nella competenza meccanica, vi fu una ininterrotta serie di scoperte e di invenzioni che dettero all'alto medioevo, e poi al medioevo, una tecnologia, e quindi una logica, che per molti importanti aspetti sorpassò di gran lunga quanto era noto ai Greci o ai Romani dell'Impero d'Occidente.

Il tema principale di Ivins è che «l'alto medioevo e il medioevo per la loro povertà e necessità produssero la prima messe di ingegnosità di tipo Yankee». Forse Ivins eccede nel suo definire l'alto medioevo e il medioevo «una cultura di tecniche e di tecnologie», ma il suo punto di vista ci permette di capire la scolastica, e ci prepara per la grande invenzione medievale della tipografia, che fu il momento di «decollo» nei nuovi spazi del mondo moderno¹⁹.

La parola moderno fu usata come termine di condanna dagli umanisti patristici contro gli scolastici medievali che elaboravano la nuova logica e la nuova fisica

Da allora sono apparsi molti libri sulla scienza medievale che confermano la tesi di Ivins. Il volume *The Science of Mechanics in the Middle Ages* di Marshall Clagett è un esempio dal quale sceglierò alcuni brani che bene illustrano il continuo sviluppo della accentuazione visiva che abbiamo visto emergere nel mondo greco come effetto della scrittura fonetica. Così: «Risulterà chiaro dal materiale che ho presentato nei primi due capitoli che la statica medievale, come altri aspetti della meccanica di quel periodo, dipende in buona misura da concetti e dall'analisi di questi svolta dai meccanici greci: l'autore aristotelico della *Mechanica*, Archimede, Erone e altri» (p. xxiii).

Allo stesso tempo, «i risultati della cinematica medievale erano molto più

una parte integrante del dibattito sulle formulazioni aristoteliche in merito al concetto di forza e di movimento... Particolarmente importante fu l'elaborazione del concetto di velocità istantanea e conseguentemente l'analisi delle varie forme di accelerazione» (p. xxv).

Più di un secolo prima dell'invenzione della stampa, gli scienziati del Merton College di Oxford elaborarono il teorema di «una accelerazione uniforme e di un movimento uniforme alla velocità posseduta da un corpo che accelera uniformemente nel punto medio del periodo di accelerazione». Con l'invenzione di caratteri uniformemente ripetibili e mobili penetriamo maggiormente in questo mondo medievale di quantità misurabili. Quello che Clagett fa è stabilire il filone di continuità tra l'analisi visiva dei Greci e la scienza medievale, e mostrare quanto più in là la mente scolastica spinse i concetti greci.

La cinematica di Merton College si diffuse in Italia e in Francia. Si trattava di un concetto per tradurre il movimento in termini visivi:

L'idea fondamentale del sistema è semplice. Le figure geometriche, particolarmente le superfici, possono essere usate per rappresentare la quantità di una qualità. L'estensione della qualità in un soggetto viene rappresentata con una linea orizzontale, mentre le intensità qualitative di punti diversi nel soggetto vengono rappresentate come perpendicolari all'estensione, cioè alla linea del soggetto. Nel caso del movimento, la linea dell'estensione rappresenta il tempo, e la linea dell'intensità, la velocità (p. 33).

Clagett presenta il trattato di Nicola di Oresme *Sulle Configurazioni delle Qualità*, in cui Oresme dice: «Ogni cosa misurabile, eccetto i numeri, viene concepita nella maniera di una quantità continua». Questo ci rimanda al mondo greco in cui, come indica Tobia D. Dantzig nel suo *Number: The Language of Science* (pp. 141-42):

Il tentativo di applicare l'aritmetica razionale a un problema della geometria ebbe come conseguenza la prima crisi nella storia della matematica. I due problemi relativamente semplici, la determinazione della diagonale di un quadrato e quello della circonferenza di un circolo, rivelarono l'esistenza di nuove entità matematiche per le quali non era possibile trovare posto nel campo razionale...

L'ulteriore analisi mostrò che le procedure dell'algebra erano in genere altrettanto inadeguate. Così divenne chiaro che un'estensione del campo dei numeri era inevitabile... E dal momento che il vecchio concetto veniva meno proprio sul terreno della geometria, è nella geometria che bisognava cercare un modello per il nuovo. La linea retta, continua e indefinita, sembrò essere idealmente adatta per un simile modello.

Il numero è la dimensione della tattilità, come Ivins spiegò in *Art and Geometry* (p. 7): «In ogni struttura continua la mano ha bisogno di forme semplici e statiche e predilige quelle che si ripetono. Essa conosce gli oggetti separatamente, uno dopo l'altro, e a differenza dell'occhio non ha alcun modo

per ottenere una visione, o una conoscenza, praticamente simultanea di un gruppo di oggetti in un unico atto di consapevolezza. A differenza dell'occhio, la mano da sola è incapace di scoprire se tre o più oggetti si trovano su una linea».

Ma quello che ci interessa a proposito della prima crisi della matematica è la palese finzione cui bisogna fare ricorso per tradurre il visivo nel tattile. Una finzione ancora maggiore doveva poi realizzarsi con il calcolo infinitesimale.

Come vedremo a proposito del XVI secolo, il numero e la visività, ovvero la tattilità e l'esperienza retinica, si separarono nettamente e ciascuno andò per la sua strada per creare i due imperi rivali dell'Arte e della Scienza. Questa divergenza, così drammaticamente iniziata nel mondo greco, fu mantenuta relativamente in sospensione fino al “decollo” operato da Gutenberg. Vedremo come per tutti i secoli della cultura manoscritta l'elemento visivo non fu mai completamente dissociato dalla tattilità, anche se diminuì drasticamente l'impero dell'udito. Discuteremo questo problema a parte quando tratteremo delle abitudini di lettura nel medioevo. Il rapporto tra l'elemento visivo e quello tattile, così necessario per comprendere le sorti dell'alfabeto fonetico, divenne nettamente definito soltanto dopo Cézanne. Similmente Gombrich fa della tattilità uno dei temi centrali del suo *Art and Illusion*, così come Heinrich Wölfflin nei suoi *Principles of Art History*^{viii}. E la ragione per questa nuova enfasi fu che nell'epoca della fotografia la separazione dell'elemento visivo dall'intreccio degli altri sensi fu spinta al massimo, fino all'inversione del processo. Gombrich registra le fasi del dibattito e dell'analisi del Novecento sui “dati dei sensi”, che portò alla tesi di Helmholtz sulla “inferenza inconscia”, vale a dire su un'azione mentale anche nella più basilare esperienza sensoria. La “tattilità”, cioè il gioco di influenze reciproche tra tutti i sensi, fu ritenuta la forma stessa di questa “inferenza”, portando immediatamente alla disintegrazione della concezione dell’imitazione della natura” come operazione di tipo visivo. Scrive Gombrich (p. 16):

Due pensatori tedeschi hanno un posto di preminenza in questa storia. Uno è il critico Konrad Fiedler che, in contrapposizione agli impressionisti, insisté che «perfino l'impressione sensoria più elementare che si presenta come il semplice materiale di partenza per le operazioni è già un fatto mentale, e quello che chiamiamo il mondo esterno è in realtà il risultato di un complesso processo psicologico».

Ma fu un amico di Fiedler, lo scultore neoclassico Adolf von Hildebrand, che intraprese l'analisi di questo processo in un piccolo volume dal titolo *Il problema della forma nelle arti figurative*, che uscì nel 1893 ed ebbe su di sé l'attenzione di un'intera generazione. Anche Hildebrand contestava gli ideali del naturalismo scientifico facendo riferimento alla psicologia della percezione: se cerchiamo di analizzare le nostre immagini mentali per scoprirne le componenti primarie, le troveremo composte di dati sensori derivati dalla vista e dai ricordi del tatto e del movimento. Una sfera, ad esempio, si manifesta all'occhio come un disco piatto; è il tatto che ci comunica le proprietà dello spazio e della forma.

Ogni tentativo da parte dell'artista di eliminare questa conoscenza è futile, poiché senza di essa egli non percepirebbe neppure il mondo esterno. Il suo compito, al contrario, è di compensare per la mancanza di movimento nella sua opera chiarificando la sua immagine, e comunicando così non soltanto sensazioni visive, ma anche ricordi del tatto che ci permettono di ricostruire la forma tridimensionale nella mente.

Non è certo per caso che il periodo in cui queste idee venivano così ardentemente dibattute fu anche il periodo in cui la storia dell'arte si emancipava dall'antiquarismo, dalla biografia e dall'estetica. Questioni che erano state date per scontate per lungo tempo adesso improvvisamente apparivano problematiche e richiedevano una nuova valutazione. Quando Bernard Berenson scrisse il suo brillante saggio sui pittori fiorentini, saggio che fu pubblicato nel 1896, egli formulò il suo credo estetico nei termini dell'analisi di Hildebrand. Con il suo dono particolare per la frase pregnante, Berenson riassunse praticamente tutto il libro alquanto ridondante dello scultore nella frase: «Il pittore può assolvere al suo compito soltanto dando valore tattile alle impressioni retiniche». Per Berenson l'attualità di Giotto o del Pollaiuolo consiste proprio nel fatto che essi fecero proprio questo.

Nell'antichità e nel medioevo la lettura era necessariamente una lettura ad alta voce

«Non è troppo affermare che con Aristotele il mondo greco passò dalla istruzione orale alla pratica della lettura», scrive Frederic G. Kenyon nel volume *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (p. 25). Ma per molti secoli a venire “leggere” significò leggere ad alta voce. In effetti soltanto ai giorni nostri è stata pronunciata dagli istituti di lettura veloce una sentenza provvisoria di separazione tra occhio e orecchio nell'atto del leggere. Una volta scoperto che leggendo da sinistra a destra accenniamo con i muscoli della gola la formazione delle parole, si è considerato questo fatto come la causa principale del leggere “lentamente”. Ma il processo per cui il lettore si è zittito è stato graduale, e neppure la parola stampata è riuscita a imporre il silenzio a tutti i lettori. Ciononostante abbiamo sempre avuto la tendenza ad associare i movimenti delle labbra e il borbottare di chi legge con un'incompleta alfabetizzazione, fatto questo che ha contribuito all'importanza che gli americani danno nelle elementari ad un apprendimento puramente visivo della lettura. E tuttavia, Gerald Manley Hopkins raccomandava un uso tattile delle parole e una poesia vigorosamente orale esattamente alla stessa epoca in cui Cézanne attribuiva valori tattili alle impressioni retiniche. Riferendosi alla sua poesia *Spelt from Sybil's Leaves*, Hopkins scriveva:

Di questo lungo sonetto soprattutto ricordate ciò che vale anche per tutti i miei versi, che esso è stato fatto, come dovrebbe esserlo ogni arte vivente, per essere recitato e che recitarlo non vuol dire leggerlo con l'occhio ma ad alta voce, lentamente, poeticamente (non retoricamente), con lunghe pause, soffermandosi

a lungo sulla rima e sulle altre sillabe accentate, e così via. Questo sonetto dovrebbe essere cantato: il suo tempo, accuratamente misurato, è quello del tempo *rubato*²⁰.

E ancora egli scrive: «Fate un bel respiro e leggete con le orecchie, come vorrei che mi si leggesse sempre, e miei versi verranno come si deve». E Joyce non si stancò mai di spiegare come in *Finnegans Wake* «le parole che il lettore vede non sono le parole che egli sentirà». Come per Hopkins, la lingua di Joyce diventa viva soltanto quando la si legga ad alta voce, creando una sinestesia, cioè un gioco di influenze tra i sensi.

Ma se la lettura ad alta voce favorisce la sinestesia e la tattilità, la stessa cosa vale per i manoscritti dell'antichità e del medioevo. Abbiamo già visto un esempio di un recente tentativo di creare una tipografia orale per l'inglese contemporaneo. Naturalmente, una simile scrittura presenta la stessa forma fortemente tattile e variegata di un vecchio manoscritto. "Textura", il nome con cui gli umanisti designavano il gotico, significa "arazzo". Ma i Romani avevano elaborato un alfabeto molto meno variegato e più fortemente visivo, che da loro appunto prende il nome di "romano" [o tondo] e che è quello che ordinariamente troviamo stampato, ad esempio su questa pagina. Ma i primi tipografi evitarono i caratteri romani eccetto quando volevano creare l'illusione di un finto antico, l'antica grafia dei Romani tanto cara agli umanisti del Rinascimento.

È strano che i lettori contemporanei siano stati così lenti nell'accorgersi che la prosa di Gertrude Stein, priva com'è di punteggiatura e di altri elementi che facilitino la lettura, fa parte di un progetto accuratamente studiato per spingere il passivo lettore visivo ad una partecipazione attiva e orale. La stessa cosa vale per E.E. Cummings, per Pound o per Eliot. *Il vers libre* è inteso tanto per l'orecchio quanto per l'occhio. E in *Finnegans Wake*, quando Joyce vuole creare "tuono", il "grido in strada" per indicare una importante fase di azione collettiva, fabbrica la parola esattamente come farebbe un antico amanuense:

«La caduta
(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnsh
di un tempo strettomuro vecchiogiovanesalmone viene narrata presto a letto e poi più tardi nella vita da tutti i canti di menestrelli della cristianità...)» (p. 1).

In mancanza di elementi visivi che lo aiutino, il lettore si scoprirà a fare esattamente quello che facevano i lettori dell'antichità e del medioevo, vale a dire leggere ad alta voce. La gente continuò a leggere ad alta voce anche dopo l'inizio della separazione delle parole nel basso medioevo, e anche dopo l'avvento della stampa durante il Rinascimento. Ma tutte queste invenzioni stimolarono la velocità e lo stress visivo. Oggi uno studioso che si serva di un manoscritto lo leggerà quasi sempre in silenzio, e ancora rimane da capire come esattamente si leggesse nell'antichità e nel medioevo. Utili sono le osservazioni di Kenyon (nel volume *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, p. 65): «Davvero notevole nei libri dell'antichità è la mancanza di

elementi che aiutino il lettore e facilitino i rimandi o i richiami. La separazione tra le parole è praticamente sconosciuta, eccetto molto raramente quando viene usato un puntino o una virgoletta rovesciata per segnare una divisione là dove possa sussistere qualche ambiguità. La punteggiatura è spesso del tutto assente, e non è mai completa e sistematica». “Completa e sistematica” in riferimento all’occhio, mentre la punteggiatura ancora nel XVI e XVII secolo continuò a essere per l’orecchio e non per l’occhio²¹.

La cultura manoscritta è dialogica, se non altro perché lo scrittore e il suo pubblico sono fisicamente uniti dalla forma della pubblicazione come rappresentazione

Non mancano le indicazioni che “leggere” per tutta l’antichità e il medioevo abbia significato leggere ad alta voce, o addirittura una sorta di cantilena. Ma nessuno ha mai raccolto sufficienti elementi probanti su questo problema. Dal canto mio posso almeno citare alcuni esempi variamente datati di testimonianze facilmente accessibili. Così Aristotele fa notare nella *Poetica* (26): «Che la tragedia può produrre il suo effetto perfino senza il movimento o l’azione, allo stesso modo della poesia epica; giacché dalla semplice lettura dell’opera se ne può discernere la qualità». La pratica in uso presso i Romani di recitare pubblicamente un libro come principale forma di pubblicazione dello stesso, getta luce sull’aspetto appena ricordato della lettura intesa come recitazione. Kenyon (*Books and Readers*, pp. 83-84) a proposito di questa pratica riferisce:

Tacito parla di come uno scrittore fosse spesso costretto ad affittare una casa e sedie, e a raccogliervi dietro invito personale il pubblico; Giovenale si lamenta del fatto che i ricchi erano disposti a dare in prestito le case che non abitavano mandandovi i liberti e i clienti poveri a formare il pubblico, ma non erano disposti a pagare per le sedie. Una pratica nell’insieme analoga a quella del mondo musicale contemporaneo, in cui un cantante è spesso costretto a prendere in affitto una sala per concerti e a fare del proprio meglio per raccogliervi il pubblico, così che la sua voce possa essere udita; se un mentore vuole aiutarlo gli presterà i suoi saloni e si servirà della sua influenza per fare partecipare i suoi amici all’evento. Non fu quella una fase salutare per la letteratura, giacché essa favoriva la produzione di opere che si prestavano a essere declamate retoricamente; e si può anche mettere in dubbio che servisse realmente alla circolazione dei libri.

Con maggiore completezza di Kenyon, Moses Hadas, nel suo *Ancilla to Classical Learning* (p. 50) esamina il problema della pubblicazione orale:

La concezione della letteratura come di qualcosa da ascoltare in pubblico piuttosto che da esaminare silenziosamente in privato rende più difficile comprendere il concetto di proprietà letteraria. Noi stessi siamo più consapevoli

dell'opera di uno scrittore quando leggiamo un suo libro di quanto non lo siamo ascoltando l'esecuzione di un brano di un qualche musicista. Tra i Greci il metodo normale di pubblicazione era la recitazione in pubblico; dapprima cosa in sé interessante, fatta dall'autore in persona, e poi da lettori o attori di professione; la recitazione in pubblico continuò a essere il metodo normale di pubblicazione anche dopo che l'arte della lettura e i libri erano diventati comuni. Come tutto ciò influenzasse la vita stessa di un poeta lo vedremo in seguito; soffermiamoci intanto ad osservare gli effetti della rappresentazione orale sul carattere della letteratura.

Allo stesso modo per cui un brano musicale scritto per pochi strumenti ha un tono e un tempo diversi da un altro brano concepito per le grandi sale, così avvenne anche per i libri. La stampa ha ampliato la "sala" ove si svolge la rappresentazione dell'autore fino al punto da modificare tutti gli aspetti stilistici dell'opera letteraria. Quello che Hadas dice a questo proposito è particolarmente rilevante:

Potremmo dire che tutta la letteratura classica è stata concepita come un dialogo, o un discorso, rivolto al pubblico. Il teatro antico fu sensibilmente diverso da quello moderno perché un'opera teatrale recitata in piena luce davanti a 40.000 spettatori non può essere la stessa cosa di un'opera teatrale recitata in una sala buia davanti a 400 persone. Così, un brano concepito per essere declamato ad una cerimonia religiosa non può essere la stessa cosa di un brano scritto per essere esaminato da studenti nel chiuso delle loro cellette. La poesia in particolare mostra che in tutte le sue varie forme essa era intesa per essere declamata oralmente. Perfino gli epigrammi rappresentano un messaggio parlato rivolto al viandante («Va', forestiero», e simili) e talvolta, come in alcuni degli epigrammi di Callimaco e dei suoi imitatori, si immagina che la lapide si intrattenga come in un breve dialogo con il passante. L'epica omerica, naturalmente, era intesa per una lettura pubblica, e anche molto tempo dopo che la lettura privata divenne comune, i rapsodi continuarono a guadagnarsi da vivere recitando i poemi epici. Pisistrato, che in una certa misura (in quale esattamente non sappiamo) stabilizzò il testo omerico, istituì le letture pubbliche dei suoi poemi alle Festività panatenaiche. Da Diogene Laerzio (1.2.57) apprendiamo che «Solone aveva fatto in modo che la recita pubblica di Omero seguisse un ordine fisso; per cui chi recitava per secondo doveva partire dal punto in cui il primo si era interrotto».

La prosa, non meno della poesia, veniva presentata oralmente, come sappiamo da notizie concernenti Erodoto e altri, e la pratica della lettura pubblica influenzava la natura della prosa quanto quella della poesia. La attenta cura per il suono che caratterizzò l'opera precorritrice di Gorgia non avrebbe avuto alcun significato se le opere non fossero state scritte per essere recitate. Fu grazie alla maestria artistica di Gorgia che Isocrate poté affermare che la prosa era la giusta erede della poesia e ne doveva prendere il posto. Critici posteriori come Dionisio di Alicarnasso giudicarono gli storici sul metro della capacità oratoria senza prendere in considerazione quelle che noi considereremmo necessarie diversità di genere (pp. 50-51).

Hadas si volge poi al ben noto passo nelle *Confessioni* di Sant'Agostino:

Per tutta l'antichità e anche dopo un lettore normalmente pronunciava le parole del testo ad alta voce, anche in privato, leggendo opere tanto in prosa quanto in versi. La lettura in silenzio era così fuori del comune che Sant'Agostino considera questa pratica da parte di Ambrogio davvero singolare (*Confessioni* 5, 3): «Ma quando egli leggeva il suo occhio scivolava sulle pagine e il suo cuore cercava il senso ma la sua lingua e la voce rimanevano immote». La gente si recava a osservare questo prodigio e Agostino cerca di spiegarcelo:

«Forse egli temeva che l'autore che stava leggendo dicesse alcunché di oscuro, che un ascoltatore perplesso e attento potesse desiderare che egli illustrasse, o discutesse alcuni dei problemi più difficili; cosicché, dovendo in tal modo impiegare il suo tempo, non avrebbe potuto leggere tutti i volumi che desiderava; anche se l'intento di preservare la sua voce (che poteva essere indebolita anche da un leggero parlare) forse era la ragione più autentica del fatto che egli leggesse a se stesso. Ma quale che fosse l'intenzione con la quale egli lo faceva, in un simile uomo non poteva essere che buona».

Il manoscritto plasmò le convenzioni letterarie del medioevo a tutti i livelli

Anche in altri luoghi del suo davvero eccellente volume Hadas svolge questo tema; lo stesso argomento viene trattato per il periodo medievale da H.J. Chaytor in *From Script to Print*, un libro cui il presente saggio deve in buona misura la ragione per essere stato scritto.

Probabilmente nessuno è disposto a contestare che l'invenzione della stampa e lo sviluppo di quell'arte segnano una svolta nella storia della civiltà. Ma non si ammette con altrettanta prontezza che il rapporto con la carta stampata ha cambiato le nostre opinioni sullo stile e sull'arte letteraria, ha portato nuove concezioni di originalità e di proprietà letteraria, di cui l'età del manoscritto sapevano poco o nulla, e ha modificato i processi psicologici per i quali usiamo le parole per comunicare il pensiero. Coloro che iniziano a leggere e a studiare la letteratura medievale non sempre si rendono dappieno conto della vastità dello iato che separa l'età del manoscritto dall'età della stampa. Quando prendiamo in mano un'edizione a stampa di un testo medievale, fornita di introduzione, apparato critico con varianti, note e glossario, inconsapevolmente portiamo allo studio di essa tutti quei pregiudizi e quei preconcetti che ci sono divenuti abituali dopo anni di dimestichezza con la parola stampata. Siamo soggetti a dimenticare che abbiamo a che fare con la letteratura di un'epoca in cui né l'ortografia era fissa né l'accuratezza grammaticale era tenuta in grande conto, un'epoca in cui la lingua era una cosa fluida e non era necessariamente considerata come contrassegno di una nazione, in cui avere uno stile significava aderire a un insieme di regole di retorica complesse e immutabili. Nell'età del manoscritto copiare e mettere in circolazione l'opera di un altro poteva essere considerato un atto meritorio; nell'età della stampa la stessa cosa avrebbe come conseguenza una causa legale e la richiesta del risarcimento dei danni. Quegli scrittori che desiderano guadagnare divertendo il pubblico oggi scrivono quasi sempre in prosa; fino alla metà del secolo XIII nulla che non fosse in versi avrebbe avuto un

pubblico. Quindi, se vogliamo giudicare equamente le opere letterarie che appartengono ai secoli prima dell'invenzione della stampa, dovremo sforzarci di renderci conto dell'ampiezza dei pregiudizi in cui siamo cresciuti, e resistere al desiderio involontario che la letteratura medievale sia conforme ai nostri criteri di gusto o che le venga attribuito un interesse puramente d'antiquariato. Nelle parole di Renan, «l'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons» (p. 1).

Fu apprendendo dal libro di Chaytor come le convenzioni letterarie siano influenzate dalle diverse forme, quella orale, quella scritta o quella stampata, che sentii l'esigenza di scrivere *La galassia Gutenberg*. La lingua e la letteratura erano nel medioevo in un certo senso nelle stesse condizioni del cinema o dello spettacolo televisivo odierni, in quanto, per citare Chaytor, esse:

produssero ben poca critica letteraria formale nel nostro senso del termine. Se uno scrittore voleva sapere se la sua opera era bella o brutta, la sperimentava sul pubblico; se veniva approvata, egli aveva presto degli imitatori. Ma gli scrittori non erano obbligati a seguire modelli o sistemi... il pubblico voleva una storia con molta azione e movimento, e la storia, di regola, non mostrava una grande capacità nella descrizione dei personaggi; quest'ultima veniva lasciata a chi recitava, il quale ritraeva i diversi personaggi cambiando la voce e il gesto (p. 3).

Il pubblico del secolo XII riceveva queste recite a puntate, mentre «noi ce ne stiamo comodamente seduti a leggere e possiamo tornare indietro su pagine già lette a nostro piacimento. In breve, la storia del progresso dalla scrittura a mano alla stampa è la storia della graduale sostituzione di metodi visivi di comunicare e ricevere le idee al posto di metodi uditivi» (p. 4). Chaytor riporta (p. 7) un brano tratto da *Our Spoken Language* di A. Lloyd James (p. 29) che affronta l'alterazione della vita sensoria provocata dalla scrittura:

Il suono e la vista, la parola e la stampa, l'occhio e l'orecchio non hanno niente in comune. Il cervello umano non ha fatto niente che per complessità sia paragonabile alla fusione di idee necessarie per unire queste due forme di linguaggio. Ma il risultato di questa fusione è che, una volta che si è compiuta nei primi anni dell'infanzia, siamo per sempre incapaci di pensare chiaramente, con indipendenza e certezza su un qualsiasi aspetto del problema. Non possiamo più pensare ai suoni senza pensare alle lettere; siamo convinti che le lettere abbiano suoni. Pensiamo che la pagina stampata sia un'immagine di quello che diciamo, e che quella cosa misteriosa chiamata "ortografia" sia sacra... L'invenzione della stampa ha dato grande diffusione al linguaggio stampato e ha dato alla parola stampata un grado di autorità che essa non ha mai perduto.

Facendo rilevare gli effetti cinestetici latenti perfino in una lettura silenziosa, Chaytor ricorda il fatto che «alcuni medici proibiscono ai pazienti colpiti da gravi affezioni alla gola di leggere, perché la lettura silenziosa provoca movimenti degli organi vocali, anche se chi legge può non esserne consapevole». Egli considera anche (p. 6) l'intreccio che nella lettura vi è tra

elemento visivo e elemento uditivo:

Così anche quando parliamo o scriviamo, le idee suscitano immagini acustiche miste ad immagini cinestetiche, che vengono immediatamente trasformate in immagini verbali visive. Chi parla o scrive oggi non è in grado di concepire il linguaggio se non in forma stampata o scritta; le azioni riflesse per le quali si svolge il processo di lettura o di scrittura sono diventate così «istintive» e vengono eseguite con tale rapida facilità, che il passaggio dall'uditivo al visivo rimane nascosto a chi parla o scrive, e ogni tentativo di analisi è sempre estremamente difficile. Può darsi che le immagini acustiche e quelle cinestetiche siano inseparabili, e che l'«immagine» in quanto tale sia una astrazione che ha una funzione analitica, ma che non ha alcuna esistenza se considerata in se stessa e singolarmente. Ma indipendentemente dal tipo di analisi che il singolo può fare dei propri processi mentali, e la maggior parte di noi è lungi dall'avere competenza in materia, rimane il fatto che la sua idea del linguaggio è irreversibilmente modificata dalla sua domestichezza con la pagina stampata.

L'alternarsi di forme o di rapporti tra i normali modelli di esperienza visiva o uditiva crea un vero abisso tra i processi mentali del lettore medievale e quelli dell'uomo moderno. Scrive Chaytor (p. 10):

Nulla è più lontano per la mentalità medievale di un lettore moderno che scorre i titoli di un quotidiano dando un'occhiata lungo le colonne per cogliere qualche punto interessante, o che sfoglia rapidamente una tesi per scoprire dove valga la pena soffermarsi con maggiore attenzione, e si sofferma su una pagina per afferrarne in un rapido sguardo il succo principale. Altrettanto lontana per l'epoca moderna è la capacità meccanica dell'uomo medievale il quale, libero da associazioni con la stampa, era in grado di imparare facilmente una lingua anche ostica con la stessa rapidità di un bambino, ed era in grado di mandare a mente e riprodurre poi lunghi brani di poemi epici o di elaborate liriche. Due punti, quindi, debbono essere precisati fin da adesso. Il lettore medievale, con poche eccezioni, non leggeva come leggiamo noi; egli si trovava nella fase del bambino che apprende balbettando; ogni parola era per lui un'entità separata e talvolta un problema che egli ripeteva a se stesso sottovoce quando ne aveva trovato la soluzione; è un fatto questo di grande interesse per chi si occupa di curare l'edizione di un testo medievale. Inoltre, dal momento che i lettori erano pochi e gli ascoltatori molti, la letteratura nei primi tempi veniva prodotta in buona misura per essere recitata in pubblico; essa era quindi più retorica che letteraria e le regole della retorica ne governavano la composizione.

Mentre stavo per dare questo libro alle stampe, venni opportunamente a conoscenza delle osservazioni di Dom Jean Leclercq sulla lettura ad alta voce nella patristica e nel medioevo. Nel suo *The Love of Learning and the Desire for God* (pp. 18-19)^{ix}, Leclercq dà ad una materia tanto trascurata tutta l'attenzione che merita:

Se pertanto è necessario sapere leggere, ciò è principalmente per essere in grado di partecipare alla *lectio divina*. In che cosa consiste? Come viene fatta questa lettura? Per potere capire ciò è necessario ricordare il significato che le parole

legere e *meditari* avevano per San Benedetto, significato che esse manterranno per tutto il medioevo; quello che esse esprimono spiega uno degli aspetti più significativi della letteratura monastica medievale: il fenomeno della reminiscenza di cui parleremo più diffusamente in seguito. A proposito della letteratura dobbiamo qui fare un'osservazione fondamentale. Nel medioevo, come nell'antichità, la gente leggeva non come oggi, principalmente con gli occhi, ma con le labbra, pronunciando quello che gli occhi vedevano, e con le orecchie, ascoltando le parole pronunciate, udendo quelle che vengono chiamate le «voci delle pagine». Si tratta di una vera e propria lettura acustica; *legere* vuol dire allo stesso tempo *audire*; comprendiamo soltanto quello che sentiamo, come denuncia ancora l'espressione: "entendre le latin". Senza dubbio la lettura in silenzio o sottovoce non era sconosciuta; nel qual caso veniva designata con espressioni come quelle usate da San Benedetto: *tacite legere* o *legere sibi*, o da Sant'Agostino: *legere in silentio*, in contrapposizione alla *clara lectio*. Ma quasi sempre, quando le parole *legere* e *lectio* vengono usate senza ulteriori precisazioni, esse indicano un'attività che, al pari del canto e della scrittura, richiede la partecipazione di tutto il corpo e di tutta la mente. Nell'antichità i dottori talvolta raccomandavano ai pazienti di leggere come un esercizio fisico al pari del passeggiare, correre o giocare a palla. Il fatto che la stesura o la copiatura del testo avveniva dietro dettatura ad alta voce, ad un amanuense o a se stessi, spiega sufficientemente gli errori dei manoscritti medievali evidentemente dovuti all'udito: l'uso oggi di apparecchi magnetofonici del tipo *dictaphone* produce errori simili.

Più avanti (p. 90), Leclercq esamina le strade per cui l'inevitabile azione del leggere ad alta voce entrò a far parte di un insieme di concetti tra cui quello di meditazione, di preghiera, di studio e di memoria:

La conseguenza di ciò è ben più di una semplice memoria visiva delle parole scritte. Il risultato è una memoria muscolare delle parole pronunciate e una memoria uditiva delle parole sentite. La *meditatio* consiste nell'applicarsi con attenzione a questo esercizio di memorizzazione totale; essa è quindi inseparabile dalla *lectio*. È ciò che iscrive, in un certo senso, il testo sacro nel corpo e nell'anima.

Questa ripetuta masticazione delle parole divine viene talvolta descritta usando la tematica del nutrimento spirituale. In questo caso il vocabolario è preso a prestito dal mangiare, dalla digestione, e da quella particolare forma di digestione propria dei ruminanti. Per questo motivo talvolta la lettura e la meditazione vengono indicate con la parola molto espressiva *ruminatio*. Ad esempio, nel lodare un monaco che pregava costantemente, Pietro il Venerabile esclamò: «Senza mai fermarsi la sua bocca ruminava le parole sacre». Dicevano che il mormorio delle labbra di Giovanni di Garze quando recitava i salmi somigliava al ronzio di un'ape. Meditare vuol dire attaccarsi da vicino alla frase che viene recitata e soppesarne le parole per potere penetrare la profondità del loro pieno significato. Vuol dire assimilare il contenuto di un testo attraverso una sorta di masticazione che ne fa uscire tutto il sapore. Vuol dire, come dicono con un'espressione intraducibile Sant'Agostino, San Gregorio, Giovanni di Fécamp e altri, assaporarla con il *palatum cordis* o in *ore cordis*. Tutta questa attività è, necessariamente, preghiera; la *lectio divina* è una lettura di preghiera. Così, il

cistercense Arnolfo di Bohériss, darà questo consiglio:

«Quando legge lasciate che cerchi il sapore, non la scienza. Le Sacre Scritture sono il pozzo di Giacobbe da cui si traggono le acque che in seguito saranno versate nella preghiera. E così non vi sarà alcun bisogno di recarsi nell'oratorio per iniziare a pregare; ma nella stessa lettura è possibile trovare i mezzi per la preghiera e la contemplazione».

Questo aspetto orale della cultura manoscritta non solo influenzò profondamente il modo di scrivere e di comporre, ma significò che la scrittura, la lettura e l'oratoria rimasero inseparabili fino a ben dopo l'avvento della stampa.

La cultura tradizionale dei bambini in età scolare indica lo iato tra l'uomo amanuense e l'uomo tipografico

La differenza tra l'uomo di una cultura a stampa e quello di una cultura amanuense è quasi altrettanto grande di quella che vi è tra un non-letterato e un letterato. Le componenti della tecnologia di Gutenberg non erano nuove. Ma quando furono messe una accanto all'altra nel secolo XV, vi fu un'accelerazione di azioni sociali e individuali corrispondente a un "decollo", nel senso che W.W. Rostow attribuisce a questo concetto nel volume *The Stages of Economic Growth*, come «quel lasso di tempo determinante nella storia di una società quando la crescita diventa una condizione di normalità».

In *The Golden Bough* (vol. I, p. xii), James Frazer fa rilevare una analoga accelerazione provocata dal mondo orale dalla scrittura e dalla visività:

«A confronto con le prove fornite dalla tradizione vivente, le testimonianze dei libri dell'antichità sull'argomento delle prime religioni valgono molto poco. Poiché la letteratura accelera il progresso del pensiero a una velocità che lascia indietro ad immensa distanza il lento procedere dell'opinione che circola di bocca in bocca. Due o tre generazioni di letteratura possono fare di più per cambiare il pensiero di due o tre mila anni di vita tradizionale... e così oggi, in Europa, le credenze e le pratiche superstiziose che sono state tramandate di bocca in bocca sono in genere di un tipo di gran lunga più arcaico della religione ricordata nella più antica letteratura della razza ariana...».

Mostrare appunto come ciò si verifichi è l'argomento principale di Iona e Peter Opie nel loro libro *Lore and Language of School children* (pp. 1-2):

Mentre vi sono filastrocche che la madre o un qualche altro adulto comunica al bambino tenendolo sulle ginocchia, ve ne sono altre che circolano da bambino a bambino, di solito fuori di casa, all'asilo, e fuori dell'influenza dell'ambiente familiare. Per sua natura il primo tipo di filastrocca viene preservato e trasmesso non dai bambini, ma dagli adulti, e in questo senso è una storiella per adulti; una poesiola che essi approvano. I versi che il bambino ripete a scuola non sono fatti

per essere ascoltati dagli adulti. In effetti, parte del divertimento consiste proprio nella consapevolezza, spesso rispondente a verità, che gli adulti ne sono completamente all'oscuro. Un adulto è troppo vecchio per il mondo fantastico del bambino. Se ne viene a conoscenza ha la tendenza a riderci sopra; e fa di tutto per reprimere le manifestazioni più vivaci di questo mondo. Certamente egli non fa nulla per incoraggiarle. Lo studioso di folklore, o l'antropologo, può, in un raggio di qualche chilometro da casa sua, esaminare una ricca cultura inconsapevole di sé (la parola "cultura" viene usata qui deliberatamente), altrettanto trascurata dal complesso mondo esterno, e altrettanto autonoma rispetto ad esso, della cultura di una tribù aborigena in via di estinzione che persevera nella sua inerme esistenza nell'entro terra di una riserva indigena. Forse, in effetti, l'argomento meriterebbe uno studio ben più approfondito di quanto non gli si conceda in questa sede. Come Douglas Newton ha indicato: «La confraternita mondiale dei bambini è la più grande di tutte le tribù selvagge, e l'unica che non dia alcun segno di essere in via di estinzione».

In comunità grandemente separate nello spazio e nel tempo vi è una continuità e una tenacia nella tradizione del tutto sconosciute a forme scritte di cultura.

Non importa quanto un bambino appaia incerto e goffo all'esterno, egli rimane un grande amico di ogni tradizione. Come i selvaggi, essi rispettano, venerano, perfino, le consuetudini; e nelle loro comunità autosufficienti il loro linguaggio e la loro cultura tradizionale rimangono praticamente immutati di generazione in generazione. I ragazzi continuano a raccontarsi le stesse storielle che Swift ascoltava dai suoi amici durante il regno della regina Anna; si fanno scherzi che già venivano fatti ai bei tempi del dandy Beau Brummel; pongono gli stessi indovinelli che erano in voga quando Enrico VIII era ragazzo. Le bambine continuano a fare trucchi di magia (levitazione) di cui già Pepys aveva sentito parlare ("Una delle cose più strane che ho mai sentito"); fanno incetta di biglietti d'autobus e di tappi di bottiglia in memoria lontana di una fanciulla sofferente d'amore tenuta in prigionia dal padre tiranno; imparano a curare le verruche, e ci riescono proprio come faceva Francis Bacon da piccolo. Se qualcuno piange lo prendono in giro alla maniera ricordata da Charles Lamb; gridano «Halves» quando trovano qualcosa, come facevano i bambini sotto il regno degli Stuart; e rimproverano quello tra loro che rivuole indietro un dono dato con un distico che veniva usato già ai tempi di Shakespeare. E ancora, cercano di divinare la fortuna dalle lumache, dalle noci, dalle bucce di mela – sistemi descritti dal poeta John Gay quasi duecentocinquanta anni fa –; incrociano i polsi per sapere se qualcuno li ama allo stesso modo usato da Southey per determinare se un ragazzo era bastardo; e quando si confidano l'un l'altro in gran segreto che dicendo il paternoster alla rovescia viene il diavolo, non fanno altro che continuare una comune diceria dei tempi elisabettiani.

Il cubicolo di lettura del monaco medievale era di fatto una cabina di audizione

Chaytor, nel suo *From Script to Print* (p. 19), fu il primo ad affrontare il problema del cubicolo del monaco medievale, di fatto una cabina di lettura e di canto:

Perché questo tentativo di assicurare una zona di intimità in luoghi i cui abitanti di regola passavano la maggior parte del tempo in compagnia? Per lo stesso motivo per cui la sala di lettura del British Museum non è divisa in compartimenti insonorizzati. La pratica della lettura silenziosa ha reso inutile una simile divisione; ma riempite la sala di lettori medievali e il ronzio, il bisbiglio, il borbottio sarebbero intollerabili.

Questi fatti meritano di essere presi maggiormente in considerazione da parte dei curatori di testi medievali. Quando l'occhio di una dattilografa dei nostri giorni lascia il manoscritto che ha davanti per scrivere, essa porta nella mente una reminiscenza visiva di quello che ha visto. L'amanuense medievale invece conservava una memoria uditiva, e probabilmente in molti casi la memoria di una parola per volta²².

Ha un che di inquietante il fatto che la odierna cabina telefonica rifletta ancora un altro aspetto del mondo libresco medievale, vale a dire l'opera di consultazione incatenata. Ma in Russia, Paese completamente orale fino a poco tempo fa, non vi sono guide telefoniche. È necessario imparare a memoria l'informazione, cosa questa più medievale del libro incatenato. Ma l'apprendimento mnemonico non costituisce un problema per lo studente di prima della stampa, ed è ancora più facile per le persone non-letterate. Gli indigeni sono spesso perplessi davanti ai loro insegnanti letterati e chiedono: «Perché scrivi le cose? Non sei capace di ricordarle?».

Chaytor è stato il primo a spiegare (p. 116) perché la stampa diminuisca così marcatamente le nostre capacità mnemoniche, e perché questo non avvenga con il manoscritto:

La nostra capacità mnemonica è stata diminuita dalla stampa; sappiamo di non dovere “sovraccaricare la memoria” di informazioni che possiamo ottenere semplicemente prendendo un libro da uno scaffale. Quando una grande percentuale della popolazione è analfabeta e i libri sono rari, praticamente tutti hanno una memoria molto superiore a quella di un europeo dei nostri giorni. Uno studente indiano è in grado di imparare un libro di testo a memoria e di riprodurlo parola per parola in sede di esame; i testi sacri vengono preservati intatti solo attraverso la trasmissione orale. «Si dice che se tutte le copie scritte e stampate del Rigveda andassero perdute, sarebbe possibile ricostruire immediatamente il testo con la più completa esattezza». Si tratta di un testo lungo approssimativamente quanto l'*Iliade* e l'*Odissea* messe insieme. La poesia orale russa e quella jugoslava vengono recitate da cantori che danno prova di grandi doti di memoria e di improvvisazione.

Ma una ragione più fondamentale per la nostra imperfetta capacità mnemonica è che con la stampa si ha una più completa separazione della vista dell'audio-tattile. La qual cosa obbliga il lettore moderno a una completa

traduzione della vista nel suono mentre *guarda* la pagina. La rievocazione del materiale letto con l'occhio è quindi resa difficile per lo sforzo di rievocarlo sia visivamente sia uditivamente. Le persone con una “buona memoria” sono quelle che hanno una “memoria fotografica”. Vale a dire, essi non traducono avanti e indietro dall'occhio all'orecchio e non hanno cose “sulla punta della lingua”, condizione questa tipica di quando non sappiamo se vedere o sentire un'esperienza passata.

Prima di volgerci al mondo orale e uditivo del medioevo nei suoi aspetti eruditi ed artistici, vi sono due brani, uno dalla primissima e uno dall'ultima fase del mondo medievale, che rivelano il comune presupposto per cui la lettura era una esperienza orale, perfino teatrale.

Il primo brano è tolto dalla *Regola di San Benedetto*, al capitolo 48: «Dopo l'ora sesta, levatisi da tavola, riposino sui loro letti in perfetto silenzio; o se qualcuno vuole leggere da solo, che legga in modo tale da non disturbare gli altri».

Il secondo brano è tratto da una lettera di San Tommaso Moro a Martin Dorp, in cui lo rimprovera per le sue lettere: «Comunque, sono certamente sorpreso che chiunque possa essere così adulatorio da pensare di esaltare simili cose perfino in tua presenza; e, come già dissi all'inizio, vorrei che potessi guardare attraverso una finestra e vedere l'espressione del volto, il tono della voce, l'emozione con cui siffatte cose vengono lette»²³.

Nelle scuole di cappella la grammatica serviva soprattutto a stabilire la fedeltà orale

Una volta che si sia compreso che la cultura orale ha molte caratteristiche di stabilità, del tutto assenti in un mondo organizzato visivamente, non vi sono più difficoltà per penetrare nel contesto medievale. Diventa anche più facile cogliere alcuni dei mutamenti fondamentali nella visione del mondo del XX secolo.

Vorrei adesso esaminare un libro insolito di Istvan Hajnal²⁴ sull'insegnamento della scrittura nelle università medievali. Avevo aperto questo volume nella speranza di trovarvi, quasi tra le righe, conferma dell'antica pratica medievale di lettura in privato e ad alta voce. Non mi aspettavo di scoprire che la “scrittura” era per uno studente medievale non soltanto profondamente orale, ma anche inseparabile da quella che oggi viene chiamata oratoria e che allora veniva designata col termine di *pronuntiatio*, la quale era e a lungo rimase una delle cinque branche degli studi di retorica. L'opera di Hajnal dà nuovo significato al motivo per cui la *pronuntiatio* veniva presa così seriamente durante l'antichità ed il medioevo: «L'arte della scrittura era molto apprezzata perché essa era prova di una intensa preparazione orale».

La storia della scrittura come pratica orale ci permette di capire perché si entrasse così presto nelle università medievali. Per studiare adeguatamente l'evoluzione della scrittura dobbiamo riflettere sul fatto che i giovani iniziavano un corso di studi universitari all'età di dodici o quattordici anni. «Nel sec. XII e XIII la necessità di apprendere la grammatica latina, e vari ostacoli materiali, tra cui la difficoltà di reperire la pergamena, fecero abbassare l'età in cui una completa conoscenza della scrittura doveva essere acquisita».

Dobbiamo tenere a mente che non vi era alcun sistema di istruzione organizzata al di fuori dell'università. Così che dopo il Rinascimento «troviamo frequenti riferimenti al fatto che a Parigi nelle classi più piccole di alcuni collegi l'insegnamento incominciava con l'alfabeto». Vi sono inoltre testimonianze che in alcuni casi gli studenti avevano meno di dieci anni. Ma, indubbiamente, dobbiamo tenere a mente che l'università medievale «abbracciava tutti i livelli di istruzione, da quello più elementare a quello più complesso». La specializzazione nel nostro senso del termine era sconosciuta e a tutti i livelli di studio vi era la tendenza ad includere piuttosto che ad escludere. Certamente il carattere inclusivo è valido anche per l'arte della scrittura di questo periodo; poiché scrittura, per lo studioso antico e medievale voleva dire tutto ciò che egli designava come *grammatica* e *philologia*.

Secondo Hajnal (p. 39), all'inizio del sec. XII esisteva già «da alcuni secoli un metodo fondamentale per il completamento della preparazione degli studenti. Esso consisteva, oltre che nella conoscenza della liturgia, anche nell'esercizio delle tecniche ad essa connesse. A livello della scuola di cappella imparare a leggere in latino, e cioè conoscere la grammatica, era necessario per potere recitare e copiare fedelmente i testi latini. La grammatica serviva soprattutto per assicurare la fedeltà orale».

L'importanza che nel medioevo veniva data alla fedeltà orale è l'equivalente della nostra concezione visiva per cui l'attività dello studioso richiede citazioni esatte e bozze accuratamente corrette. Il motivo di fondo per questo stato di cose viene chiarito da Hajnal nella parte del suo libro dedicata ai «metodi di insegnamento della scrittura nelle università».

Intorno alla metà del sec. XIII la facoltà di arti di Parigi si trovava a un bivio per quel che riguardava i metodi di insegnamento. Probabilmente la mole sempre maggiore di volumi disponibili aveva permesso a molti insegnanti di abbandonare il metodo del *dictamen*, cioè della dettatura, e di procedere a ritmi più spediti. Ma il più lento metodo della dettatura era ancora largamente usato. Secondo quanto dice Hajnal (pp. 645), «Dopo attento esame [la facoltà] decise a favore del primo metodo, cioè che il professore dovesse parlare abbastanza lentamente da essere capito ma non abbastanza per permettere alla penna di seguirlo... Gli studenti che, al fine di contrastare queste disposizioni essi stessi, oppure tramite i loro servitori, si fossero messi a gridare o a fischiare o a battere con i piedi, sarebbero stati espulsi dalla Facoltà per un anno intero».

Lo studioso medievale doveva a un tempo essere il paleografo, il curatore e l'editore dei testi che leggeva

Lo scontro era tra la vecchia forma del dettato e la nuova forma del dialogo o della disputa orale. Ed è questo scontro che ci permette di conoscere i particolari dei metodi di insegnamento medievali. A p. 65 e 66 dell'opera di Hajnal leggiamo:

Il fatto che si osservasse che al di fuori della Facoltà di Arti i corsi venivano condotti secondo il metodo del *dictamen* ci rivela che la Facoltà stessa aveva abbandonato quel metodo che fino a quell'epoca era stato usato anche al suo interno. E ciò che è più sorprendente, la Facoltà prevedeva che la cosa avrebbe suscitato dissensi tra gli studenti... gli studenti rimanevano attaccati al metodo della dettatura, poiché la dettatura non solo serviva a rallentare la lezione e forniva agli studenti testi sussidiari, essa rappresentava anche il metodo del corso principale: *modus legendi libros*. ... La dettatura veniva usata anche nelle lezioni fatte dai candidati per i loro esami quando dovevano dar prova di saper leggere i testi scritti.

Hajnal esamina poi un altro aspetto fondamentale:

Non vi può essere dubbio che una delle ragioni essenziali per la pratica della dettatura consiste nel fatto che prima dell'era della stampa né le scuole né gli scolari avevano sufficienti libri a disposizione. Un libro manoscritto costava troppo; il modo più semplice per ottenere i libri era che l'insegnante dettasse i testi agli alunni. È anche possibile che vi fossero studenti che ricopiavano sotto dettatura a fini di lucro. In effetti, in una certa misura, la dettatura poteva essere remunerativa, sia per lo studente che copiava e poteva vendere il libro, sia per l'insegnante che, in questo modo, si assicurava un numeroso uditorio e, per la stessa ragione, un buon reddito. Il manuale era indispensabile allo studente non soltanto nella misura in cui gli serviva per i suoi studi universitari, ma anche perché gli sarebbe stato utile nella sua carriera futura... E inoltre l'università esigeva che gli studenti si presentassero ai corsi con libri fatti da essi stessi e, in caso contrario, che ci fosse almeno un libro ogni tre studenti... Infine, per presentarsi come candidato a un qualsiasi diploma, lo studente doveva esibire i libri di sua proprietà. Nelle carriere liberali l'assemblea dei professionisti esaminava i candidati per verificare in quale misura essi fossero provvisti di libri²⁵.

La separazione tra parole e musica operata dalla tecnologia della stampa non fu meno decisiva della separazione tra lettura visiva e lettura orale. Inoltre, fino alla stampa il lettore o consumatore era letteralmente anche un produttore. Hajnal ci dice come (p. 68):

Il metodo de "la dictée" (*dictamen*, dettatura) nelle scuole medievali aveva senza dubbio lo scopo di produrre un testo scritto definitivo, che potesse essere usato immediatamente, che chiunque potesse leggere, e che se ce ne fosse bisogno potesse essere venduto. Chi dettava ripeteva le parole non una o due volte, ma

diverse. Di fatto, anche dopo l'abolizione della dettatura fu consentito all'insegnante di dettare determinate tesi perché fossero assimilate meglio...

Distinta dal metodo così preciso e completo della dettatura, detto nei corsi di arti *modus pronuntiantium*, vi era «una forma di dettatura che seguiva il *modus pronuntiantium*; si trattava di un altro metodo di condurre un corso, parlando in modo più veloce, metodo che era destinato agli studenti superiori, i *reportateurs*, i quali erano in grado di insegnare agli altri studenti sulla base delle note da essi prese».

Ma il metodo più lento e più preciso del *dictamen* non aveva solo lo scopo di produrre in un certo senso utili edizioni private:

...nell'impartire un corso in tale maniera, essi tenevano anche conto della scarsa preparazione degli studenti... È chiaro che gli studenti seguivano questi corsi non soltanto per procurarsi i testi, ma anche perché erano obbligati a impararli nel mentre che li scrivevano correttamente e leggibilmente.

L'espressione *modus pronuntiantium* non era usata negli statuti semplicemente per indicare il metodo di insegnamento consistente nel parlare ad alta voce articolando debitamente le singole parole. Era un termine tecnico. L'insegnamento della *pronuntiatio* era uno degli scopi principali della grammatica latina; e i manuali di grammatica dedicavano non poco spazio a trattare esaurientemente il problema. Si trattava di un metodo universalmente accettato e affermato che aveva lo scopo di inculcare la corretta pronuncia del latino parlato, di insegnare a distinguere accuratamente tra le lettere e a separare e a modulare le parole e le frasi. I manuali e le grammatiche dicevano molto esplicitamente che tutta questa preparazione aveva lo scopo di insegnare a scrivere. In questo periodo una buona pronuncia era considerata essenziale. Ed essa lo era in effetti ed era un requisito indispensabile per potere insegnare a scrivere. Lo scrivere in silenzio senza leggere il testo ad alta voce era a quell'epoca ancora impossibile. Il principiante non vedeva ancora intorno a sé un mondo cosparso di scrittura e di testi stampati. Aveva bisogno di una chiara e disciplinata articolazione del testo se voleva imparare a scrivere senza commettere errori (p. 69).

Hajnal rileva un vantaggio marginale che derivava dallo scrivere e dal leggere ad alta voce (pp. 75-76):

Scrivere secondo il metodo della dettatura non costituiva un esercizio di copiatura così come potrebbe sembrare. È un fatto strano, ma è proprio grazie a questo sistema che si ebbe un rinnovamento degli studi e una nuova letteratura nacque all'interno di queste facoltà. Poiché ogni professore si sforzava di dare alla materia da lui insegnata una nuova forma corrispondente ai presupposti e alle concezioni intrinseche di questa; e nella maggior parte dei casi egli dettava agli studenti i risultati di queste riflessioni personali. Questo è il motivo per cui il movimento delle università ci appare, fin dall'inizio, autenticamente moderno.

L'Aquinate spiega perché Socrate, Cristo e Pitagora non vollero pubblicare i propri insegnamenti

Hajnal osserva poi (p. 76) un aspetto della “fabbricazione” individuale del libro che è di grande utilità per chiarire una forma caratteristica della cultura manoscritta. Esso non soltanto favorì una minuziosa attenzione al testo, la meditazione su di esso in profondità, e l'apprendimento mnemonico:

I vecchi manuali tradizionali, risalenti per la maggior parte alla tarda antichità, erano sempre a portata di mano dei professori, i quali tuttavia non vedevano quale scopo potesse esserci nel ricopiarli all'infinito. Per apprendere e insegnare giorno dopo giorno, individuo dopo individuo, adattando un'opera alla formazione di ciascuno, essi presero a condensare e semplificare la materia insegnata per facilitarne lo studio e per presentarla in forma concisa.

Riassumendo, Hajnal afferma che l'insegnamento della scrittura:

era un metodo di insegnamento che aveva diversi obbiettivi: la formazione degli scriba, la pratica della composizione e, allo stesso tempo, l'introduzione nella mente degli studenti di una consapevolezza di nuovi concetti e forme di ragionamento, e dei metodi per la loro estrinsecazione. Fu un movimento continuo e attivo, che univa il piacere della pratica e dell'uso della scrittura alla acquisizione dei testi stessi. Questa fu forse la causa originaria per cui l'insegnamento universitario nel medioevo fu sempre più caratterizzato dalla pratica dello scrivere. Non deve stupire che a partire dal sec. XVI la scrittura fu considerata essenziale alla vita universitaria di Parigi.

È alla luce delle considerazioni di Hajnal sulla scrittura medievale che possiamo meglio comprendere l'affermazione di S. Tommaso secondo la quale Socrate e Cristo, essendo maestri, non affidarono il loro insegnamento alla scrittura. Nella questione 42 della terza parte della *Summa Theologica* (cioè, “manuale” di teologia) l'Aquinate si domanda: «Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere?». San Tommaso rifiuta l'idea del discente come di una pagina su cui si scrive – una *tabula rasa*. Egli dice infatti:

Rispondo che è appropriato che Cristo non abbia affidato il proprio insegnamento alla scrittura. In primo luogo per la sua dignità; poiché quanto più eccellente il maestro, tanto più eccellente dovrà essere il suo modo di insegnare. Ed era pertanto appropriato che Cristo, il più eccellente di tutti i maestri, adattasse la forma del suo insegnamento così che la sua dottrina rimanesse impressa nel cuore dei suoi ascoltatori. Per il qual motivo è scritto in Matteo VII 29, che “egli insegnava loro come uno che ha potere”. Per la stessa ragione, perfino tra i pagani, Pitagora e Socrate, che furono eccellentissimi maestri, non vollero scrivere alcunché.

Se la scrittura medievale non fosse stata essa stessa così vicina alla forma orale di insegnamento, la concezione della forma scritta come mero artificio, e

non come insegnamento, non sarebbe stata plausibile.

Grazie alla magnifica introduzione fornita da Hajnal ad un approccio unificato all'insegnamento della scrittura medioevale come branca della retorica, corrispondente in estensione alla grammatica e a tutta la formazione del letterato, diventa facile collegare l'argomento tanto alle epoche precedenti quanto a quelle seguenti della storia culturale. Ad esempio, nel *De oratore* (I, xvi) Cicerone afferma che il poeta è il rivale dell'oratore e quasi lo eguaglia. Che la poesia o la *grammatica* sia l'ancella della retorica è un'affermazione comune in Quintiliano, Agostino, e per tutto il medioevo e il Rinascimento²⁶.

Il concetto ciceroniano del *doctus orator* e dell'eloquenza come di una sorta di saggezza, in quanto conoscenza in azione, divenne grazie ad Agostino il cardine di tutto il sistema di istruzione durante il medioevo. Ma Agostino, da eminente professore di retorica qual era, non consegnò al medioevo questo principio ciceroniano come un programma per l'oratoria chiesastica. Come ha affermato Marrou nel suo importante studio²⁷ «la culture chrétienne, augustinienne, emprunte moins à la technique du rheteur qu'à celle du grammairien». In poche parole, la *grammatica* e la *philologia* dell'antichità, che Agostino trasferì nella *Doctrina Christiana*, erano discipline programmatiche, enciclopediche e orientate linguisticamente. Allo stesso modo in cui Hajnal ha mostrato come la scrittura e l'insegnamento della grammatica potessero essere una cosa sola con l'arte della *pronuntiatio* e della oratoria²⁸, così Marrou mostra come poté succedere che l'antica grammatica divenisse la base per lo studio della Bibbia durante il medioevo. Vedremo come durante il sec. XVI e XVII le antiche tecniche esegetiche del medioevo fiorissero come non mai. Esse divennero la base del programma scientifico baconiano e furono completamente stravolte rispetto al loro significato originario dalla nuova matematica e dalle nuove tecniche di quantificazione.

Un rapido sguardo ai mutamenti dei vari metodi di esegesi medievale preparerà il lettore a comprendere alcuni effetti successivi della stampa sulle arti e le scienze. L'opera di Beryl Smalley, *Study of the Bible in the Middle Ages*, costituisce un'eccellente panoramica che servirà egregiamente a questo scopo. Per conoscere il punto di partenza, ovvero le nuove dimensioni di esperienza e di organizzazione visiva che si realizzarono poco dopo l'invenzione della stampa, è interessante osservare quanto questo carattere visivo fosse stato anticipato in vari altri settori che niente avevano in comune con la tecnologia di Gutenberg. Lo sguardo che abbiamo appena dato al modo in cui la antica *grammatica* continuò a operare in un rapporto orale con la scrittura medievale e con lo studio dei testi, ci aiuta a dimostrare quanto poco la cultura manoscritta fosse adatta a rafforzare la facoltà della vista fino al punto di separarla dagli altri sensi.

Nota la Smalley (p. xiv): «Gli insegnanti del medioevo consideravano la Bibbia il libro di testo per eccellenza. Il giovane chierico imparava l'alfabeto dal Salterio, mentre la Bibbia veniva usata per insegnargli le arti liberali. Per

questo fin dall'inizio lo studio della Bibbia è assolutamente legato alla storia delle istituzioni».

L'avvento degli scolastici, cioè dei *moderni*, nel sec. XII costituì una netta rottura con gli antichi della cultura cristiana tradizionale

Abbiamo visto come, secondo Marrou, grazie ad Agostino lo studio della Bibbia finisse con l'assorbire l'antico *egkuklios paideia*, cioè il programma enciclopedico di *grammatica* e di *rhetorica* che aveva raggiunto una formulazione completa nell'opera di Cicerone. Fu pertanto l'esegesi delle sacre scritture che assicurò la continuità dell'umanesimo classico nelle scuole monastiche da S. Agostino ad Erasmo. Ma il sorgere delle università nel sec. XII rappresentò una rottura radicale con la tradizione classica. I programmi delle nuove università erano sostanzialmente incentrati nella dialettica, cioè nel metodo scolastico che era fiorito in epoca romana, come leggiamo nel volume *Roman Declamation* di S.F. Bonner (p. 43):

Durante la Repubblica l'oratoria era stata essenziale per avere successo nella vita pubblica e l'intero argomento veniva dibattuto con molta vivacità e interesse; ma sotto il principato essa perse buona parte della sua utilità politica. Non era tanto che i tribunali avessero perduto molto del loro potere; vi era sempre abbondanza di cause civili e penali ad attrarre gli avvocati. Era piuttosto la mancanza di una sicura prospettiva di successo, che invece l'oratore del periodo repubblicano sapeva di potersi sicuramente aspettare. Sotto il principato quasi tutto dipendeva dai favori dell'imperatore o della corte, e divenne necessario scegliere le proprie parole un po' troppo attentamente durante le allocuzioni pubbliche perché la professione di oratore potesse continuare ad essere attraente. Scrivendo sotto Tiberio (o forse sotto Caligola) l'anziano Seneca poteva guardare al periodo augusteo come a un'epoca in cui vi era "libertà di parola"; ma anche allora quella libertà, che l'autore dei *Dialoghi* e il filosofo del *Longino* considera così essenziale per la buona oratoria, stava rapidamente scomparendo dalla vita pubblica romana.

E così l'oratoria si rifugiò nell'arena più sicura delle scuole dove era possibile propugnare il proprio repubblicanesimo senza doverne temere le conseguenze, e dove era possibile essere ricompensati per la perdita del potere politico coll'ammirazione dei propri concittadini. Venne in uso il termine *scholastica* – un'oratoria di scuola in contrasto con un autentico discorso pubblico, e gli oratori di questi discorsi vennero chiamati *scholastici*.

La frattura tra oratoria politica e disputa scolastica o accademica ebbe quindi luogo molto prima del medioevo. Bonner parla delle *Controversiae* del vecchio Seneca e nota (p. 2): «Da ciò si desume che Seneca riconoscesse tre principali stadi di sviluppo (i) la *tesi* pre-ciceroniana, (ii) la declamazione in privato, come prova, da parte di Cicerone e dei suoi contemporanei, che essi

chiamavano *causa*, (iii) la declamazione vera e propria, nota come controversia e successivamente anche come *scholastica*».

Questi esercizi scolastici dipendevano nell'antica Roma dall'esame *sic et non* delle tesi. Nei *Topici* (I, 9) Aristotele parla di queste tesi come dell'affermazione o negazione di un qualche eccezionale principio filosofico, citando come esempi "che ogni cosa è in uno stato di flusso" o che "tutto ciò che esiste è Uno".

Inoltre, la parola tesi stava a significare che l'argomento non solo poteva essere paradossale, ma sarebbe stato esaminato astraendo da ogni circostanza particolare e da qualsiasi "data persona, luogo o tempo". Aggiunge Bonner (p. 3):

È nella *Rhetorica* di Cicerone, nella *Istitutio Oratoria* di Quintiliano, oltre che nei tardi retori greci e romani che possiamo trovare concreti esempi di argomenti per tesi. Essi rappresentano i più importanti argomenti sul mondo e sul suo significato, sulla vita e sulla condotta dell'uomo, argomenti che i Greci dibatterono attraverso i tempi, dalle città dell'Asia Minore ai boschetti dell'Accademia, dai giardini e dai portici delle ville italiane ai colonnati di Roma.

Il motivo per avere sollevato la questione del carattere della forma scolastica è che a partire dal sec. XII fino al sec. XVI questo tipo di attività così fortemente orale si staccò dalla *grammatica* che aveva costituito la base della cultura monastica e, in seguito, di quella umanistica. Poiché la *grammatica* è fortemente interessata a particolari circostanze storiche e a determinate persone, luoghi e tempi. Con l'avvento del libro stampato la *grammatica* assurse nuovamente alla posizione di privilegio di cui aveva goduto prima di venire soppiantata dalla scolastica dei moderni e dalle nuove università. Nell'antica Roma la scolastica aveva anche un carattere orale, e Bonner fa rilevare una lettera di Cicerone ad Attico in cui Cicerone parla di una lista di tesi che egli stesso ha declamato in privato:

Quasi tutte riguardavano l'argomento della tirannia e dei tiranni: «Dobbiamo operare per la caduta del tiranno, anche se ciò può mettere in pericolo lo stato, o invece impedire che venga elevato il suo rovesciatore?»... «Dobbiamo cercare di essere utili al nostro Paese sottoposto a tirannia con opportuni discorsi o invece con la forza delle armi?». Vi sono otto argomenti analoghi che Cicerone dice di avere declamato in Greco e in Latino, a favore e contro, al fine di allontanare la propria mente dalle attuali preoccupazioni...²⁹.

La dottrina della scolastica, come quella di Seneca, era direttamente connessa alla tradizione orale dello studio per aforismi

Se si comprende quanto queste tesi difensive fossero completamente orali, si

può anche vedere perché gli studenti di queste arti avessero bisogno di una memoria fornita di un vasto repertorio di aforismi e di *sententiae*. Questo è uno dei fattori che spiegano il prevalere della stilistica senechiana nella tarda romanità e il fatto che lo stile di Seneca venisse assimilato al “metodo scientifico”, sia durante il medioevo sia durante il Rinascimento. Per Francis Bacon, così come per Abelardo, “scrivere per aforismi” invece che “per metodi” voleva dire la differenza tra un’analisi accurata e la semplice persuasione affidata all’oratoria.

In *The Advancement of Learning*, opera essa stessa in forma di orazione pubblica, Bacone dice di preferire per motivi intellettuali la tecnica aforistica della scolastica al metodo ciceroniano di elencare esplicitamente tutte le informazioni in una prosa continua:

Un'altra diversità di metodo, di cui la conseguenza è grande, è l'espressione della conoscenza per aforismi, oppure per metodi; laddove possiamo osservare che è diventata un'abitudine troppo frequente creare un'arte solenne e formale da pochi assiomi o osservazioni su un dato argomento, riempiendola con vari discorsi, illustrandola con esempi e concentrandola in un metodo ragionevole.

Ma lo scrivere per aforismi ha molte eccellenti virtù, cui lo scrivere secondo metodo non può avvicinarsi. Infatti per prima cosa esso saggia il lettore, se egli sia superficiale o solido: giacché gli aforismi, eccetto quando sono ridicoli, non possono che essere basati nella profondità e nel cuore delle scienze; poiché ogni illustrazione è eliminata; ogni enumerazione di esempi è eliminata; ogni argomentazione di nessi e di ordine è eliminata; ogni descrizione di svolgimento pratico è eliminata. E così non rimane null'altro a sostanziale l'aforisma se non una qualche buona qualità di osservazione: cosicché nessun uomo sarà capace, né ragionevolmente cercherà, di scrivere aforismi, che non abbiano solide e ben fondate basi. Mentre invece nei metodi:

tantum series juncturaque pollet

tantum de medio sumptis accedit honoris;

un uomo può fare gran mostra di un'arte che, se fosse analizzata, ammonterebbe a ben poco. In secondo luogo: i metodi sono più adatti a conquistare l'assenso e la fede e meno adatti a indicare l'azione da seguire; poiché essi conducono una sorta di dimostrazione in orbe o circolo, in cui una parte illumina l'altra, e pertanto soddisfa; mentre i particolari poiché sono sparpagliati meglio si confanno a direzioni sparpagliate. E infine, gli aforismi, rappresentando una conoscenza frammentaria, spingono gli uomini a indagare oltre; mentre i metodi, dando l'impressione della totalità, rassicurano gli uomini come se avessero raggiunto il punto più avanzato (p. 142).

Ci è difficile capire quanto il senechiano Bacone fosse sotto molti aspetti uno scolastico. Più avanti si vedrà chiaramente come il suo “metodo” scientifico fosse di diretta derivazione dalla *grammatica* medievale.

Notando come gli scolastici, o declamatori, romani usassero temi a sensazione (come anche la tragedia senechiana che ebbe ugual fortuna in

epoca romana e durante il Rinascimento), Bonner osserva (*Roman Declamation*, p. 65):

Ma, a parte queste caratteristiche, la loro dizione è molto simile a quella degli scrittori contemporanei, ed è tipica del primo «latino argenteo».

Nella composizione le principali manchevolezze sono l'uso eccessivo di frasi brevi e slegate, che danno allo stile un effetto di discontinuità, la scarsità di periodi bene equilibrati, e l'uso da parte di alcuni declamatori di ritmi deboli o inefficaci. Lo stile di questi brani è quello che i Greci avrebbero chiamato **κατακεκομμένη** o **κατακεκομμένη**; come antidoto alla struttura periodica, questa caratteristica sarebbe stata particolarmente efficace, ma essa viene usata così frequentemente che la mente si stanca della ripetuta incisività e pungenza.

Ma la “frasi spezzate” e le infinite allitterazioni, come quelle usate da Agostino nelle sue popolari “prediche in rima”, sono una norma necessaria di tutta la prosa e la poesia orale. (Prova ne sia l'*Euphues* elisabettiano. È facile misurare il grado in cui in una data epoca o Paese la cultura a stampa è stata assorbita in base all'effetto che essa ha nell'eliminare i giochi di parole, le allitterazioni e gli aforismi dalla letteratura. In effetti i Paesi latini hanno conservato ancora oggi massime, *sententiae*, e aforismi a un discreto livello. Seneca e Quintiliano, come Picasso e Lorca, erano spagnoli per i quali le forme uditive avevano grande autorità. Bonner (p. 71) si sorprende per l'opinione favorevole che Quintiliano ha delle tecniche eufuistiche dell'eloquenza latina nonostante egli «si distingua per il buon senso e per l'atteggiamento pedagogico di grande apertura».

Anche queste poche considerazioni sul senechismo e sulla scolastica ci aiutano a capire come la tradizione orale nella letteratura occidentale sia stata trasmessa dalla fortuna di cui Seneca godette, per venire poi gradualmente obliterata dalla pagina stampata verso la fine del sec. XVIII. Il paradosso per cui il senechismo è allo stesso tempo cultura di élite per la scolastica medievale e cultura popolare per il teatro elisabettiano, trova soluzione proprio in questo fattore orale. Ma per Montaigne, così come per Burton, Bacon e Browne, non vi era alcun enigma. L'antitesi senechiana e il suo “ambio” (descritto nel volume di George Williamson, *Senecan Amble*) costituì un vero e proprio strumento di osservazione e di sperimentazione scientifica dei processi mentali. Quando soltanto l'occhio è partecipe, i gesti e le risonanze a molti livelli dell'azione orale senechiana diventano alquanto impertinenti.

Ancora due elementi in questa parte del nostro mosaico della *galassia Gutenberg* sono necessari. Uno di essi non ha tempo, mentre l'altro è proprio al punto focale della metamorfosi operata dalla stampa nel sec. XVI. Prima, quindi, la questione del proverbio, della massima, dell'aforisma, come forma indispensabile di una società orale. Il cap. 18 dell'opera di J. Huizinga, *L'autunno del medioevo*, è dedicato appunto al tema di come in una società orale, antica o moderna,

... ogni evento, ogni caso, immaginario o storico, tende a cristallizzarsi, a divenire una parabola, un esempio, una prova, così da potere essere applicato come esempio saliente di una verità morale generale. Allo stesso modo ogni frase diventa una sentenza, una massima, un testo. Per ogni questione di condotta le Scritture, le leggende, la storia, la letteratura forniscono una folla di esempi o di tipi, che insieme costituiscono una sorta di famiglia morale, cui appartiene l'esempio in questione.

Huizinga vede chiaramente che la forma orale di discorso spinge persino i materiali scritti nella forma orale del proverbio, dell'aforisma, dell'esempio. Ecco perché: «Nel medioevo ognuno cercava di sostenere una argomentazione seria con un testo, così da dargli un fondamento». Ma il "testo" veniva avvertito in quanto voce immediata di un *auctor*, ed aveva autorità in maniera orale. Vedremo come con l'invenzione della stampa questa sensazione di autorità risulterà completamente confusa con l'intreccio tra il vecchio modo orale e il nuovo modo di organizzare la conoscenza.

Il secondo punto, che riguarda la predilezione orale per le sentenze e gli aforismi in quanto più concisi e autorevoli, è che questa preferenza si modifica rapidamente durante il sec. XVI. Walter Ong si è occupato a lungo di questo mutamento così come si manifesta nell'opera e nella fortuna di Pietro Ramo. Esamineremo più tardi l'importante opera di padre Ong; qui è importante citare il suo articolo dal titolo *Ramist Method and the Commercial Mind*³⁰ [Il metodo di Ramo e la mentalità commerciale]. Ong pone l'accento sul mutamento nella sensibilità umana come conseguenza dello sviluppo della tipografica, mostrando «come l'uso della stampa allontanasse la parola dalla sua originaria associazione con il suono trattandola invece come un "oggetto" nello spazio».

La conseguenza di questo approccio visivo per gli aforismi orali, e per le raccolte di sentenze, di massime, di adagi che avevano costituito la base del sapere medievale, fu la recessione. Per citare Ong (p. 160), «...Ramo tende a considerare la conoscenza che egli accumula attraverso le sue arti come una merce e non come una forma di sapere». Il libro stampato tenderà naturalmente a diventare un'opera di consultazione piuttosto che una fonte di saggezza parlante.

La cultura amanuense e l'architettura gotica entrambe avevano a che fare con il passaggio della luce e non con il suo poggiarsi sulle cose

La deviazione scolastica dall'umanesimo letterario dei monasteri presto si sarebbe scontrata con la valanga di testi antichi usciti dalle tipografie. Quattro secoli di intensità dialettica sembravano finire lì; ma lo spirito e i risultati della scienza scolastica e dell'astrazione furono continuati, come Clagett tra gli altri

ha dimostrato, fin nel pieno sviluppo della scienza moderna.

La scoperta scolastica degli strumenti visivi per tracciare rapporti non visivi di forza e di movimento è assolutamente difforme rispetto al positivismo esegetico dell'umanista. E tuttavia tanto all'umanista quanto allo scolastico sono stati giustamente attribuiti gli onori della scienza. Questa naturale confusione si tramuterà, come vedremo, in esplicito conflitto nel pensiero di Francis Bacon. La sua confusione ci aiuterà a chiarire numerose questioni un po' più avanti.

L'esegesi biblica aveva i suoi conflitti metodologici e, come ha rilevato la Smalley nel suo *Study of the Bible in the Middle Ages*, essi riguardavano tanto la lettera quanto lo spirito, il visivo come il non visivo. L'autrice cita Origene:

Ho pubblicato tre libri (sul *Genesi*) dei detti dei Santi Padri concernenti la lettera e lo spirito... Poiché il Verbo venne nel mondo grazie a Maria, rivestito di carne; e vedere non voleva dire capire; ognuno vedeva la carne; ma conoscenza della divinità fu data soltanto a pochi eletti... La lettera si manifesta come la carne; ma il significato spirituale all'interno viene conosciuto come la divinità. Questo è quello che scopriamo studiando il Levitico... Benedetti sono gli occhi che vedono il divino nonostante i veli delle lettere (p. 1).

Il tema della lettera e dello spirito, una dicotomia che deriva dalla scrittura, fu frequentemente ricordato da Nostro Signore nel suo: "È scritto, ma Io vi dico". I profeti di Israele si erano trovati spesso in dissidio con gli scribi. Questo tema entra a far parte della struttura stessa del pensiero e della sensibilità medievale, come nel caso della tecnica della glassa che libera la luce dall'interno del testo, la tecnica della illuminazione come luce che penetra e non come luce che si posa, e la forma stessa dell'architettura gotica. Come dice Otto von Simson nel volume *The Gothic Cathedral* (pp. 3-4):

In una chiesa romanica la luce è qualcosa di distinto che contrasta con la pesante, scura sostanza tattile delle pareti. Il muro gotico sembra essere poroso: la luce filtra attraverso di esso, lo permea, si fonde con esso, lo trasfigura... La luce, che ordinariamente viene schermata dalla materia, si manifesta come il principio attivo, e la materia ha realtà estetica solo nella misura in cui viene definita dalla qualità luminosa della luce e di essa è parte... In questo aspetto fondamentale, quindi, il gotico può essere considerata una architettura diafana e trasparente.

Questi effetti diafani della pietra sono ottenuti con vetrate policrome, ma essi sono anche di rilievo per l'approccio medievale ai sensi umani e, soprattutto, ai sensi della scrittura. È interessante che Simson faccia rilevare la qualità tattile della pietra. Una cultura orale e manoscritta non aveva alcun timore della tattilità, autentico punto di incontro nello scambio reciproco tra i sensi. Giacché fu da questo scambio tra i sensi che si formò quell'intreccio o rapporto tra i sensi attraverso il quale la luce veniva filtrata. Il livello "letterale" che si riteneva possedesse tutto il significato era appunto questo scambio. «Scopriamo allora che quello che noi oggi dovremmo chiamare

esegesi, basata sullo studio del testo e sulla storia biblica, appartiene nel senso più ampio alla “esposizione letterale”».

Nel volume *The Study of the Bible in the Middle Ages* la Smalley cita l'opera di R. Hinks, *Carolingian Art*: «È come se fossimo invitati a mettere a fuoco lo sguardo non sulla superficie fisica dell'oggetto, ma all'infinito come se guardassimo attraverso una grata...; l'oggetto... esiste quasi solo per definire e distaccare una determinata porzione dello spazio infinito, rendendolo accessibile e comprensibile». La Smalley osserva quindi: (p. 2): «Questa descrizione di una “tecnica di traforo” nella prima arte nordica costituisce anche una precisa spiegazione dell'esegesi così come veniva intesa da Claudio... Siamo invitati a guardare non il testo, ma attraverso di esso».

Probabilmente un uomo del medioevo rimarrebbe sorpreso di fronte al nostro concetto di “guardare attraverso”^x qualcosa. Per lui è la realtà che ci guarda attraverso lo spazio, che ci scruta, ed è per mezzo della contemplazione che ci immergemmo nella luce divina, piuttosto che guardandola. I presupposti sensoriali completamente diversi della cultura manoscritta, antica o medievale, rispetto a tutto ciò che è seguito a Gutenberg, si scontrano con l'antica dottrina dei sensi e del *sensus communis*³¹. Anche Erwin Panofsky nel suo saggio su *Gothic Architecture and Scholasticism* fece rilevare la propensione medievale per la “luce che penetra”, e ritenne opportuno affrontare il problema architettonico proprio partendo dagli scolastici:

«La sacra dottrina», dice San Tommaso, «si serve della ragione umana non per dimostrare la fede, ma per chiarire (*manifestare*) quanto d'altro sia esposto nella dottrina stessa». Il che vuol dire che la ragione umana non può mai sperare di fornire una prova diretta di tali articoli di fede... ma che essa può chiarire o delucidare, come in effetti fa, questi articoli...

Manifestatio, quindi, delucidazione o chiarificazione, è quello che chiamerei il principio regolatore della prima (o alta) scolastica... se la fede era necessariamente “manifestata” attraverso un sistema di pensiero, completo e autosufficiente all'interno dei suoi limiti e tuttavia separato dal dominio della rivelazione, diveniva allora necessario “manifestare” la completezza, l'autosufficienza e i limiti di quel sistema di pensiero. E ciò poteva essere effettuato solo attraverso un modello di esposizione letteraria che chiarisse gli stessi processi di ragionamento dell'immaginazione del lettore, allo stesso modo in cui si riteneva che la ragione chiarisse all'intelletto la natura stessa della fede (pp. 29-31).

Panofsky nota quindi (p. 43) quello che egli chiama il “principio della trasparenza” in architettura: «Fu tuttavia nell'architettura che la prassi chiarificatrice raggiunse i suoi più eccelsi risultati. Come l'alta scolastica fu governata dal principio della *manifestatio*, così l'architettura gotica fu dominata – come osservò già Suger – da quello che potremmo chiamare il “principio della trasparenza”». Panofsky (p. 38) riporta la dottrina medievale sulla sensazione nella formulazione dell'Aquinate: «I sensi provano piacere nelle cose debitamente proporzionate *come in qualcosa ad essi simile; poichè*

anche il senso è una sorta di ragione come lo è ogni facoltà conoscitiva». Armato di questo principio di un rapporto, di una razionalità, tra i sensi stessi, Panofsky è in grado di muoversi a suo agio in mezzo ai diversi rapporti tra scolastica e architettura medievale. Ma questo principio di un rapporto (o di una *ratio*) tra i sensi, come luce attraverso l'Essere, è presente ovunque anche nello studio dei sensi della scrittura. Ma tutte queste questioni divennero alquanto confuse per la crescente esigenza di una luce che colpisse, e non che attraversasse, l'oggetto, e questo mentre la tecnologia susseguente separava in modo sempre più netto la facoltà della vista dagli altri sensi. Il dilemma di fronte al quale si venne a trovare l'alto medioevo è stato perfettamente definito da Otto von Simson nel suo *The Gothic Cathedral* (p. 3): «Gli interni gotici non erano particolarmente luminosi... in effetti le vetrature colorate costituivano una fonte così scarsa di luce che un'epoca successiva più cieca sostituì molte di esse con vetri grigi o bianchi che oggi ci danno un'impressione completamente errata».

Dopo Gutenberg la nuova intensità visiva richiederà luce su ogni cosa. E la concezione del tempo e dello spazio muterà in modo tale che essi saranno considerati recipienti da riempire con oggetti ed azioni. Ma in un'epoca di manoscritti, in cui l'elemento visivo era in stretto rapporto con l'uditivo e il tattile, lo spazio non era un recipiente visivo. Non vi erano praticamente mobili in una stanza medievale, come rileva Sigfried Giedion in *Mechanization Takes Command* (p. 301):

E tuttavia non mancava un senso complessivo di confort. Ma esso deve essere ricercato in un'altra dimensione, perché non può essere misurato con un metro materiale. La soddisfazione ed il piacere che esso procurava trovano la loro origine nella strutturazione dello spazio. Confortevole è l'atmosfera di cui l'uomo si circonda e in cui vive. Come per il medievale Regno di Dio, è qualcosa che sfugge a chi cerca di afferrarlo. Il confort del medioevo è spaziale.

Una stanza medievale appare finita anche se non contiene mobili. Non è mai spoglia. Una cattedrale, un refettorio, la camera di un cittadino vivono tutte nelle loro proporzioni, nei loro materiali, nella loro forma. Questo senso della dignità dello spazio non finì con il medioevo; durò fino a quando l'industrializzazione del secolo XIX non oscurò del tutto le sensazioni. E tuttavia nessuna altra epoca rinunciò con tanta enfasi alle comodità materiali. I modi ascetici della vita monastica invisibilmente plasmarono il periodo secondo la loro immagine.

L'illuminazione, la glossa e la scultura medievali erano tutti aspetti dell'arte della memoria, elemento centrale in una cultura amanuense

Da questa non breve disamina degli aspetti orali di una cultura manoscritta, sia essa nella fase antica o in quella medievale, possiamo trarre il seguente

vantaggio: non saremo portati a cercare in essa qualità letterarie che furono il prodotto successivo della cultura a stampa.

Inoltre, cominciamo a renderci conto di quello che potremo aspettarci da parte della tecnologia della stampa per quel che riguarda la diminuzione delle qualità orali. E oggi nell'età elettronica possiamo capire perché vi debba essere una grande diminuzione delle qualità caratteristiche della cultura a stampa, e una reviviscenza nell'organizzazione verbale dei valori orali e uditivi. Giacché anche l'organizzazione verbale, sia sulla pagina scritta sia nel parlare, può avere una forte accentuazione visiva, che riconosciamo ad esempio nel parlare rapido e stringato di una persona fortemente "letterata". Ugualmente, l'organizzazione verbale, anche sulla pagina scritta, può avere una accentuazione orale, come nel caso della filosofia scolastica. L'inconsapevole inclinazione letteraria di Rashdall è del tutto involontaria quando nella sua opera, *The University of Europe in the Middle Ages* (vol. II, p. 37), afferma: «I misteri della logica erano in effetti più adatti ad affascinare l'intelletto del barbaro semi-civilizzato delle raffinatezze della poesia e dell'oratoria classica». Ma Rashdall ha ragione quando considera barbaro l'uomo orale. Giacché da un punto di vista tecnico l'uomo "civile", per quanto rozzo e stupido possa essere, è una persona che ha una forte propensione visiva in tutta la sua cultura, una propensione che gli deriva da una sola fonte, l'alfabeto fonetico. È interesse precipuo di questo libro scoprire fino a che punto si spinse la propensione visiva di questa cultura fonetica, prima per mezzo dei manoscritti, e poi della stampa, di "questa sorta meccanica di scrittura", come inizialmente venne chiamata. La filosofia scolastica era profondamente orale nei suoi metodi e nella sua struttura, ma, in modo diverso, lo era anche l'esegesi biblica. E i secoli di studi biblici nel medioevo, che comprendono l'antica grammatica (o letteratura), prepararono anche il materiale indispensabile per le tecniche dialettiche della scolastica. Sia la *grammatica* sia la *dialectica*, ovvero la filosofia scolastica, furono estremamente orali nel loro orientamento complessivo a confronto con il nuovo orientamento visivo stimolato dalla stampa.

Una considerazione ricorrente nell'800 era che le cattedrali medievali fossero "i libri del popolo". Quanto Kurt Seligman dice su questo aspetto delle cattedrali (cfr. *The History of Magic*, pp. 415-16) ci aiuta a mettere in evidenza la loro somiglianza con la pagina delle esegesi medievali delle Scritture:

Per questa loro qualità i tarocchi ricordano le immagini delle altre arti: i quadri, le sculture, le vetrate colorate delle cattedrali, tutte cose che come i tarocchi davano veste umana a concetti astratti. Il loro mondo, tuttavia, è quello superiore, mentre quello dei tarocchi è il mondo inferiore. Le "matte" illustrano il rapporto tra le diverse potenze e virtù da un lato e l'uomo dall'altro; le cattedrali invece realizzano in concreto il rapporto tra l'uomo e la divinità. Ma le due immagini si imprimono in ugual misura nella mente: sono entrambe mnemoniche. Esse contengono un così ampio complesso di idee che se fossero state scritte avrebbero

riempito interi volumi. Esse possono essere “lette” dagli illetterati così come dai letterati e sono rivolte ad entrambi. Il medioevo ricercava le tecniche che permettessero di ricordare e di confrontare tra loro molte diverse aree concettuali. Questo fu lo stimolo che spinse Raymond Lully a scrivere la sua *Ars Memoria*. Simili interessi sono desumibili da una delle prime opere a stampa, la *Ars Memorandi*, stampata intorno al 1470. L'autore intraprese il difficile compito di rendere concreti i temi dei quattro vangeli. Per ogni vangelo egli creò alcune immagini, angeli, tori, leoni, aquile, gli emblemi dei quattro evangelisti, ai quali aggiunse oggetti che dovevano suggerire le storie trattate in ogni capitolo. La figura 231 mostra l'angelo (Matteo) che contiene otto emblemi più piccoli, a indicare gli otto primi capitoli di Matteo. Visualizzando ogni figura dell'*Ars Memorandi* con tutti i suoi emblemi, era possibile ricordare le storie di tutti i vangeli.

Per noi una simile memoria visiva sembra prodigiosa, ma sicuramente non era niente di insolito in un'epoca in cui pochi sapevano leggere e scrivere, e in cui le immagini svolgevano il ruolo di scrittura.

Seligman ha qui colto un'altra caratteristica essenziale di una cultura orale, la formazione della memoria. Proprio come la *pronuntiatio*, la quinta branca della retorica classica, veniva coltivata (come ha mostrato Hajnal) in funzione dell'arte dello scrivere e del fabbricare libri, così la *memoria*, la quarta ripartizione dell'oratoria antica, era una disciplina indispensabile in un'epoca di scrittura manuale, e si avvantaggiava proprio delle arti della glossa e dell'illuminazione a margine. La Smalley (p. 33) nota in effetti che la glossa a margine, per quanto di origine incerta, aveva la funzione di “note per la presentazione di *lecturae* orali”.

In una tesi di *master* non pubblicata³² John H. Harrington osserva che nei primi secoli del cristianesimo, «tanto il libro quanto la parola scritta venivano identificati con il messaggio che essi portavano. Essi venivano considerati come strumenti dotati di un potere magico, soprattutto contro il demonio e le sue insidie». Diverse parti della tesi di Harrington riguardano il carattere orale della “lettura” e la necessità di imparare a memoria, come indica ad esempio questa citazione dalla regola di Pacomio: «E se egli non vuole leggere deve esservi forzato perché non vi sia mai alcuno in un monastero che non sappia leggere e mandare a mente i brani delle Sacre Scritture» (p. 34). «Spesso durante un viaggio due monaci leggano l'uno all'altro o recitino a memoria dal Libro delle Scritture» (p. 48).

Per l'uomo orale la lettera del testo contiene tutti i possibili livelli di significato

Sarà opportuno adesso esaminare alcuni altri punti dell'opera della Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, che indicano lo sviluppo continuo di una nuova propensione visiva negli studi biblici del basso medioevo.

Vi era intanto il desiderio dei primi scolastici di rompere con i limiti posti dal contesto letterario: «Drogone, Lanfranco e Berengario usano la dialettica per scavare sotto al testo, cercando di ricostruire i processi logici nella mente del loro autore. La dialettica poteva anche essere usata per costruire una nuova struttura teologica partendo dal testo come base» (p. 72).

Arrivare a questo processo di “sganciamento” dal contesto letterario era stata una delle attrattive della grande raccolta di sentenze di Pietro Lombardo, del *Sic et Non* di Abelardo e delle concordanze dei Canonici discordi che erano le grandi imprese letterarie dell'epoca: «Le *Quaestiones* non venivano soltanto estratte dal loro commento originario e rese pubbliche separatamente; esse venivano anche trasferite in un'opera di genere diverso... In tal modo ci troviamo di fronte al difficile problema di distinguere tra l'esegesi e l'insegnamento dottrinario sistematico» (p. 75).

Gli *Adagia* e i *Similia* di Erasmo, tratti da opere diversissime, furono in seguito trasfusi in sermoni, saggi, opere teatrali e sonetti, nel corso del sec. XVI. La pressione reale in direzione di modelli e forme di organizzazione visiva derivava dalla crescente mole di materiali da elaborare:

Questo sviluppo in una direzione soltanto era del tutto naturale. Gli innumerevoli problemi che nascevano dall'assimilazione della logica aristotelica e dallo studio del diritto canonico e del diritto civile, le nuove possibilità di argomentazione, l'urgente bisogno di speculazione e di discussione, tutti questi elementi produssero un'atmosfera di fretta e di eccitazione che certo non favoriva gli studi biblici. I maestri delle scuole delle cattedrali mancavano di tempo e di preparazione per specializzarsi in rami molto tecnici degli studi biblici. E questo valeva tanto per i filosofi e gli umanisti di Chartres quanto per i teologi di Parigi e di Laon. Neppure Bec, l'ultima delle grandi scuole monastiche, sfuggì a questa regola. Lanfranco fu teologo e logico, ma il genio del suo allievo, Sant'Anselmo di Canterbury, andò in un'altra direzione. Le sue opere filosofiche eclissano quelle di esegesi biblica che, come pare, sono andate perdute (p. 77).

E fu la medesima pressione esercitata dalla quantità che a lungo andare, operò in favore della tipografia. Ma il punto in cui i due modi di avvicinarsi alla scrittura, quello visivo e quello orale, entrarono in aspro conflitto durante il medioevo fu, come si sarebbe potuto prevedere, in un certo senso l'asse o il polo di tutto quel settore che segnò la crisi della cultura visiva del Rinascimento. Ugo di San Vittore pone la questione con molta chiarezza:

Il senso mistico deriva esclusivamente da quanto dice la lettera, in primo luogo. Mi stupisco che vi siano uomini che hanno il coraggio di vantarsi di essere maestri di allegoria quando non conoscono neppure il significato primario della lettera. «Leggiamo le Scritture» essi dicono «ma non leggiamo la lettera. La lettera non ci interessa. Noi siamo maestri di allegoria». Ma come allora è possibile leggere le Scritture se non si legge la lettera? Togli la lettera e cosa rimane? «Noi leggiamo la lettera» essi dicono «ma non secondo quanto la lettera dice. Noi leggiamo l'allegoria, e illustriamo la lettera non letteralmente ma allegoricamente...; come il leone che secondo il significato storico significa una

fera, ma allegoricamente indica il Cristo. Pertanto la parola *leone* vuol dire Cristo» (p. 93).

Per l'uomo orale la lettera è inclusiva, essa contiene tutti i possibili significati a tutti i livelli. Così era per San Tommaso. Ma l'uomo visivo del sec. XVI è spinto a separare un livello dall'altro, una funzione dall'altra in un processo di esclusione specialistica.

Il campo uditivo è simultaneo, quello visivo è sequenziale. Naturalmente, lo stesso concetto di "livelli di esegesi", siano essi letterali, figurati, topologici o analogici, è fortemente visivo, una metafora alquanto rozza. E tuttavia: «Pur vivendo oltre un secolo prima di San Tommaso, Ugo sembra avere colto il principio tomistico per il quale la chiave della profezia così come della metafora è l'intenzione dell'autore; il senso letterale include tutto ciò che lo scrittore sacro intendeva dire. Ma egli stesso viene talvolta meno alla sua propria norma» (p. 101).

Il concetto tomistico dell'intreccio simultaneo tra i sensi è altrettanto poco visualizzabile del concetto di proporzionalità analogica: «San Tommaso, perfezionando i tentativi incerti dei suoi predecessori, ha creato una teoria dei rapporti tra i sensi che pone l'accento sull'interpretazione letterale, definita adesso come l'intero significato dell'autore» (p. 368).

Il semplice aumento quantitativo del movimento delle informazioni favorì l'organizzazione visiva della conoscenza e il nascere della prospettiva prima ancora della tipografia

Come l'elemento letterale, o la "lettera", finì coll'essere in seguito identificato con la luce che colpisce il testo invece di penetrarlo, così vi fu anche una corrispondente accentuazione del "punto di vista", cioè della posizione fissa del lettore "da dove mi trovo". Una simile accentuazione visiva era del tutto impossibile prima che la stampa aumentasse l'intensità visiva della pagina scritta fino al punto da ottenere completa uniformità e possibilità di ripetizione. Questa uniformità e ripetitività della tipografia, del tutto estranea alla cultura manoscritta, è la necessaria premessa di uno spazio pittorico unificato e della "prospettiva". Pittori d'avanguardia come Masaccio in Italia e i Van Eyck al Nord incominciarono a sperimentare con lo spazio pittorico o prospettico all'inizio del sec. XV. E nel 1435, dieci anni soltanto prima della tipografia, il giovane Leon Battista Alberti scrisse un trattato sulla pittura e sulla prospettiva che sarebbe divenuto il più importante e autorevole di tutta l'epoca.

L'altro elemento del trattato dell'Alberti che segnò l'avvento di un nuovo atteggiamento quanto mai lontano dalla sensibilità dei Greci fu la sua descrizione dei primi schemi geometrici allora noti per ritrarre gli oggetti in uno

spazio unificato, o, in altre parole, secondo quella che noi oggi chiamiamo prospettiva. Se esso fu un evento di straordinaria importanza nella storia della rappresentazione pittorica, lo fu anche per la storia della geometria, poiché in esso per la prima volta fu enunciato il procedimento oggi per noi scontato della proiezione e della sezione centrale: procedimento che nei suoi successivi sviluppi costituisce la caratteristica saliente della moderna geometria sintetica. Fu questa un'idea sconosciuta ai Greci, e fu scoperta in un'epoca così all'oscuro di concetti geometrici che Alberti sentì il bisogno di spiegare le parole diametro e perpendicolare³³.

È necessario, per comprendere il “decollo” visivo che si sarebbe verificato grazie alla tecnologia di Gutenberg, rendersi conto che esso non sarebbe stato possibile durante le varie epoche della cultura manoscritta, poiché tale cultura conserva le forme audiotattili della sensibilità umana in misura incompatibile con la visività astratta, vale a dire con la traduzione di tutti i sensi nel linguaggio dello spazio pittorico unificato e continuo. Ecco perché Ivins ha assolutamente ragione nel mantenere nella sua opera *Art and Geometry* (p. 41):

La prospettiva è qualcosa di completamente diverso dallo scorcio. Tecnicamente parlando, essa è la proiezione centrale di uno spazio tridimensionale su un piano. Più generalmente, è il modo di costruire un'immagine su una superficie piatta, così che i vari oggetti in essa rappresentati abbiano le stesse dimensioni, forma e posizione, *relativamente tra loro*, che avrebbero avuto gli oggetti reali situati in uno spazio reale visti da un osservatore da un unico, preciso punto di vista. Non ho mai trovato nulla che giustifichi la convinzione che i Greci avessero la benché minima idea, tanto nella pratica quanto nella teoria, in alcuna epoca della loro storia, della concezione espressa dalle parole in corsivo nella frase precedente.

Lo studio della Bibbia nel medioevo arrivò anche a forme di espressione in conflitto tra loro, forme ben note allo storico della società e a quello dell'economia. Il conflitto sorse tra coloro che sostenevano che il testo sacro era un dato complesso la cui unità consisteva nel significato letterale, e coloro che invece ritenevano che i vari livelli di significato dovessero essere esaminati uno alla volta con animo specialistico. Questo conflitto tra una propensione uditiva ed una visiva non arrivò, se non raramente, ad alti livelli di intensità fino a quando la tecnologia meccanica e tipografica non conferì all'elemento visivo una grande preponderanza. Ma prima di questo predominio, la relativa eguaglianza tra il senso della vista, dell'udito, del tatto e del movimento in reciproco gioco di influenze nella cultura manoscritta, aveva favorito la concezione della luce che penetra, tanto nella letteratura quanto nell'arte o nell'architettura. Il punto di vista di Panofsky, espresso nel suo *Gothic Architecture and Scholasticism* (pp. 58-61), è che:

Un uomo immerso nella forma mentale scolastica vedrebbe la forma espositiva architettonica nello stesso modo della forma espositiva letteraria, dal punto di vista della *manifestatio*. Per lui era scontato che lo scopo principale dei molti

elementi che compongono una cattedrale fosse di darle stabilità, così come dava per scontato che lo scopo principale dei molti elementi che compongono una *Summa* fosse di darle validità.

Ma egli non sarebbe stato soddisfatto se l'articolazione dell'edificio non gli avesse permesso di ri-sperimentare i procedimenti stessi del pensiero. La panoplia di colonnine, nervature, contrafforti, trafori, guglie e decorazioni floreali erano per lui una sorta di autoanalisi e di auto-spiegazione dell'architettura, così come l'abituale apparato di parti, distinzioni, quesiti e articoli era l'auto-analisi e l'auto-spiegazione della ragione. Là dove la mente umanistica richiedeva un massimo di "armonia" (dizione impeccabile nella scrittura, proporzioni impeccabili, la cui mancanza in architettura venne così perspicuamente lamentata dal Vasari), la mente scolastica richiedeva un massimo di esplicità. Essa accettava e anzi ricercava la chiarificazione gratuita della funzione attraverso la forma allo stesso modo in cui accettava e ricercava la chiarificazione gratuita del pensiero attraverso il linguaggio.

Lo studioso di poesia medievale potrebbe agevolmente trovare altrove paralleli di queste caratteristiche. Il dolce stil nuovo di Dante e degli altri stilnovisti fu ottenuto, come Dante stesso spiega, guardando all'interno e seguendo i contorni stessi e i procedimenti del pensiero appassionato. Nel canto XXIV del *Purgatorio* Dante afferma:

«...I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando».

A cui l'amico Forese risponde:

«O frate, issa vegg'io» diss'elli «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che delle nostre certo non avvenne;»

Fedeltà artistica e verbale alle forme stesse dell'esperienza è il segreto del dolce stil nuovo.

Questa preoccupazione di seguire i procedimenti stessi del pensiero e della comprensione piuttosto che arrivare a un punto di vista privato è ciò che conferisce un'aria di "universalità" a molte riflessioni degli scolastici. Questa stessa preoccupazione per le modalità intrinseche del pensiero e dell'essere ci consente di avvertire che "Dante è molti uomini e per tutti soffre"³⁴.

Paolo Milano, in una sua introduzione alle opere di Dante per un pubblico

inglese, scrive:

La questione principale su Dante è la seguente: quello che egli dice non è mai di più e non è mai meno della sua reazione iniziale e totale all'oggetto che egli ha davanti a sé. (Per lui l'arte è la forma che la verità assume quando viene intieramente percepita)... Dante non indulge mai in fantasticherie; non abbellisce e non amplifica mai. Come pensa e vede (vuoi con il suo orecchio esterno, vuoi con l'occhio interno) così scrive... La sua sensibilità sensoria è così sicura, la sua comprensione intellettuale così diretta, che egli non dubita mai di essere al centro stesso della percezione. Questo è probabilmente il segreto della tanto lodata concisione di Dante³⁵.

In Dante come in San Tommaso la lettera, la superficie, è una unità profonda. Continua Milano (p. xxxvii):

Viviamo in un'epoca in cui la separazione tra la mente, la materia e l'anima (per adoperare la terminologia dantesca) è divenuta così totale che avvertiamo come essa stia per essere rovesciata... Una lenta separazione di queste tre qualità si è andata creando per secoli, e oggi noi siamo ridotti ad ammirare, quasi come nelle ali separate di una galleria d'arte, la carne secondo Matisse, la mente secondo Picasso e il cuore secondo Rouault.

L'universalità dell'esperienza scultoreamente delimitata, come quella di Dante, è assolutamente incompatibile con lo spazio pittorico unificato che accoglierà le configurazioni gutenberghiane a venire. Giacché le modalità della scrittura meccanica e la tecnologia dei caratteri mobili non furono certo benevole nei confronti della sinestesia, ovvero della "scultura in versi".

Lo stesso scontro tra strutture orali e strutture scritte della conoscenza si verifica nella vita sociale medievale

Nella *Storia economica e sociale dell'Europa medievale* di Henri Pirenne vi sono numerosi paralleli strutturali alle forme di cultura manoscritta che abbiamo messo in evidenza in queste pagine. Il vantaggio di vedere lo scontro di forme che si verificò prima della tipografia consiste nel farci comprendere i mutamenti che su questo conflitto operò la tecnologia di Gutenberg:

È evidente, dalle testimonianze in nostro possesso, che a partire dalla fine dell'ottavo secolo l'Europa occidentale era piombata nuovamente in uno stato esclusivamente agricolo. La terra era l'unica fonte di sostentamento e l'unica forma di ricchezza. Tutte le classi sociali, dall'imperatore, le cui uniche entrate erano quelle che derivavano dalle sue proprietà terriere, fino al più umile servo, vivevano direttamente o indirettamente dei prodotti della terra, sia che li coltivassero con il loro lavoro, sia che si limitassero a raccogliarli e a consumarli. La ricchezza mobile non svolgeva più alcuna funzione nella vita economica (p. 7)^{xi}.

Pirenne spiega come la struttura della proprietà feudale che sorse dopo la caduta di Roma consisté in numerosi “centri senza periferia”. Al contrario, il modello romano era costituito da un centralismo burocratico con abbondanza di scambi tra la periferia e il centro. La proprietà feudale corrisponde all'analisi dei testi che ricercava tutta la ricchezza dei significati nella lettera intesa inclusivamente. E tuttavia, le nuove città e i nuovi “borghesi” incominciano ad avvicinarsi a quella fase in cui la conoscenza è specialistica e i vari livelli vengono distinti uno dopo l'altro. Analogamente, come rileva Pirenne, non vi fu alcun nazionalismo fino al sec. XV:

Fu soltanto nel sec. XV che cominciarono a manifestarsi i primi segni di protezionismo. Prima di allora non è possibile attestare il benché minimo desiderio di favorire il commercio nazionale proteggendolo dalla concorrenza straniera. A questo riguardo, l'internazionalismo che caratterizzò la civiltà medievale fino al sec. XIII si manifestò con particolare chiarezza nella condotta dei vari Stati. Questi non cercarono mai di controllare i movimenti commerciali e inutilmente cercheremmo tracce di una politica economica degna di questo nome (p. 91).

Esattamente perché la tipografia abbia favorito lo sviluppo del nazionalismo risulterà più chiaro nelle pagine successive. Ma l'argomento principale del libro di Harold Innis, *Empire and Communications*, è che la scrittura e il papiro resero possibili le forme organizzative dei primi imperi: «I mezzi di comunicazione che pongono l'accento sul fattore tempo sono quelli che hanno un carattere durevole, come la pergamena, la terracotta, la pietra... I mezzi di comunicazione che pongono l'accento sul fattore spazio avranno la tendenza a essere meno durevoli e più leggeri, come ad esempio il papiro e la carta».

Con la disponibilità di carta fabbricata in grande quantità, soprattutto dopo il sec. XII, iniziò nuovamente la crescita della organizzazione burocratica e centralizzata di zone remote. Scrive Pirenne (p. 211):

Uno dei fenomeni più rimarchevoli dei secc. XIV e XV è la crescita delle grandi compagnie commerciali, ciascuna con le sue filiali, corrispondenti ed agenti in varie parti del continente. L'esempio delle potenti compagnie italiane del sec. XIII aveva ormai trovato degli imitatori a nord delle Alpi. Esse avevano insegnato ad amministrare i capitali, a tenere la contabilità, a servirsi di varie forme di credito, e anche se continuarono a dominare il mercato monetario, esse cominciarono a dovere affrontare un certo numero di concorrenti nello scambio delle merci.

L'aspetto caratteristico della vita cittadina nel medioevo fu la sovrapposizione di due popolazioni. Vi erano i cittadini “borghesi”, membri delle corporazioni, a vantaggio dei quali principalmente le città esistevano, e che si sforzavano di mantenere il controllo sui prezzi, sulla qualità delle merci e sulle condizioni di appartenenza alla città:

Il periodo in cui le corporazioni artigiane dominarono o influenzarono la vita

economica della città fu anche quello in cui il protezionismo urbano raggiunse il livello massimo. Nonostante divergenze, anche aspre, di interessi professionali, tutti i gruppi produttivi erano uniti nell'intento di conservare il completo monopolio di cui ciascuno godeva e di schiacciare ogni possibilità di iniziativa individuale e di concorrenza. Conseguentemente, il consumatore era completamente sacrificato rispetto al produttore. Lo scopo principale dei lavoratori nelle manifatture di esportazione era di aumentare le paghe, quello di coloro che rifornivano il mercato locale di aumentare, o almeno stabilizzare, i prezzi. La loro visuale era chiusa all'interno delle mura cittadine, ed essi erano convinti che la loro prosperità poteva essere assicurata con il semplice espediente di impedire ogni concorrenza dall'esterno. Il loro particolarismo divenne sempre più irragionevole; mai la concezione che ciascuna professione è proprietà esclusiva di un gruppo privilegiato fu spinta agli estremi cui giunsero le arti medievali (pp. 206-207).

Ma fianco a fianco di queste classi privilegiate che vivevano la loro vita con un'ottica di "centro senza periferia", vi era una parte crescente della popolazione composta da cittadini di seconda classe la cui occupazione era il commercio internazionale. Essi erano l'avanguardia di quello che sarebbe in seguito diventato il ceto medio dominante:

Ma l'industria cittadina non fu ovunque la stessa. In molte città, e per l'esattezza in quelle più sviluppate, vi era fianco a fianco degli artigiani-imprenditori che operavano per il mercato interno, un gruppo completamente diverso la cui attività si svolgeva per l'esportazione. Invece di produrre soltanto per la limitata clientela delle città e dei sobborghi, questi ultimi erano i fornitori dei mercanti all'ingrosso che conducevano il commercio internazionale. Da questi mercanti ricevevano le materie prime, le lavoravano per conto di essi e gliele riconsegnavano sotto forma di prodotti finiti (p. 185).

Paradossalmente, saranno questi deviazionisti internazionali, rispetto alla vita medievale delle città e delle corporazioni, che formeranno il nucleo nazionalista del Rinascimento. In Chaucer sono l'Ospite e la Moglie di Bath, tra gli altri, ad essere in un certo senso all'esterno rispetto alla propria società. Essi appartengono, si potrebbe dire, a un ceto internazionale che diverrà il ceto medio durante il Rinascimento.

Il termine *hôtes* ("ospiti"), che appare sempre più frequentemente fin dall'inizio del sec. XII, è caratteristico del movimento che si stava allora verificando nella società agricola. Come indica la parola, lo *hôte* era un nuovo venuto, uno straniero... Egli era in breve una sorta di colono, un emigrante alla ricerca di nuove terre da coltivare. Questi coloni provenivano indubbiamente sia da quella popolazione itinerante dalla quale provenivano i primi mercanti e gli artigiani delle città, sia dagli abitanti delle grandi proprietà terriere, lasciando le quali si affrancavano dalla servitù della gleba (p. 69).

Il mondo medievale terminò in un turbinio di conoscenza

applicata – la nuova conoscenza medievale applicata alla ricostruzione dell'antichità

La grande opera di J. Huizinga, *L'autunno del medioevo*, si occupa quasi esclusivamente della nobiltà feudale, il cui ruolo era stato fortemente modificato dalle corporazioni medievali, e sarebbe stato sostanzialmente diminuito ad opera della classe media che subentrò in seguito con la tipografia. Per più di un verso Huizinga si sente perplesso di fronte al mondo medievale, così come lo è Wolfflin di fronte all'arte medievale. Entrambi ebbero l'idea di applicare al medioevo i concetti dell'arte e della vita dei primitivi e dei bambini. E questo metodo fino a un certo punto funziona dal momento che i confini della vita visiva dei bambini non sono lontani da quelli di un modo di percepire non-letterato. Scrive Huizinga (p. 3)^{xii}:

Quando il mondo era più giovane di cinque secoli, tutti gli eventi della vita avevano forme ben più marcate che non abbiano ora. Fra dolore e gioia, fra calamità e felicità, il divario appariva più grande; ogni stato d'animo aveva ancora quel grado di immediatezza e di assolutezza che la gioia e il dolore hanno anch'oggi per lo spirito infantile. Ciascun evento, ciascun atto erano circondati da forme definite e espressive ed erano innalzati al livello di un preciso e rigido stile di vita. I grandi avvenimenti: la nascita, il matrimonio, la morte, partecipavano, per mezzo del sacramento, allo splendore del mistero divino; ma anche i casi meno importanti, un viaggio, un lavoro, una visita, erano tutti accompagnati da mille benedizioni, cerimonie, formole, usi.

Di fronte all'avversità e all'indigenza c'era minore possibilità di mitigare che oggi; esse si presentavano più gravi e più crudeli. Le malattie contrastavano più spiccatamente con la salute; il freddo rigido e le tenebre angosciose dell'inverno costituivano un male più essenziale. Si godevano più intimamente e più avidamente gli onori e le ricchezze, perché contrastavano più che ora con la lamentevole povertà e l'abbiezione. Un tabarro guarnito di pelliccia, un buon fuoco, un bicchiere di vino e piacevoli conversari e un letto morbido offrivano ancora quella pienezza di godimento che il romanzo inglese è forse stato l'ultimo a descrivere e a destare. E tutte le cose della vita erano di una pubblicità sfarzosa e crudele. I lebbrosi facevano suonare le loro raganelle e giravano in processione; i mendicanti si lamentavano nelle chiese dove ostentavano le loro deformità. Ogni classe, ogni cetto, ogni professione si riconosceva all'abito. I grandi signori non si muovevano mai senza sfoggiare armi e livree che incutevano rispetto e suscitavano invidia. L'amministrazione della giustizia, la vendita di mercanzie, le nozze e i funerali, tutto si annunciava con cortei, grida, lamenti e musica.

Ponendo gli sviluppi di cinque secoli di tecnologia gutenberghiana in relazione con concetti quali quello di uniformità, di tranquilla intimità, di individualismo, è facile per Huizinga fornirci un'immagine del mondo pre-gutenberghiano in termini di diversità, di appassionata vita di gruppo e di rituali comunitari. È esattamente quello che fa a p. 47: «Ed eccoci al punto di vista donde conviene considerare la civiltà della fine del medioevo:

l'abbellimento della vita aristocratica colle forme dell'ideale, la luce del romanticismo cavalleresco sparsa sulla vita, il mondo camuffato nelle vesti della Tavola Rotonda».

La magnifica scenografia hollywoodiana fornita da Huizinga come immagine del declino del medioevo, si fonde perfettamente con le ricostruzioni evocative del mondo antico realizzate dagli artisti dell'epoca dei Medici. Quello che Huizinga ha trascurato, forse volutamente, è il sorgere del ceto medio che con la sua ricchezza, la sua organizzazione, la sua tecnica rese possibili tanto i fasti dei duchi di Borgogna quanto quelli dei Medici. Di quei grandi duchi egli dice (p. 51):

La corte è il terreno dove l'estetica delle forme della vita si può sviluppare pienamente. È risaputo quanta importanza i duchi di Borgogna dessero a tutto quanto concerneva il fasto della loro corte. Dopo la gloria militare, dice Chastellain, è la corte la prima cosa a cui si guardi e il cui ordinamento e mantenimento siano della massima necessità. Olivier de la Marche, il gran cerimoniere di Carlo il Temerario, scrisse, a richiesta del re d'Inghilterra Edoardo IV, il suo trattato sulla corte del duca, perché il re potesse imitare quel modello di cerimoniale e d'etichetta... Più d'ogni altro Carlo il Temerario, spirito fanatico per l'ordine e la regola, e che pure non lasciò dietro a sé che disordine, aveva la passione della vita cerimoniale.

Furono la nuova ricchezza e le capacità tecniche del ceto medio che tradussero il sogno cavalleresco nel panorama visivo. Indubbiamente ci troviamo qui di fronte a una prima fase di quella conoscenza tecnica e di quella conoscenza pratica *applicata* che nei secoli successivi avrebbe creato i complessi mercati, i sistemi dei prezzi, gli imperi commerciali che sarebbero stati inconcepibili per una cultura orale e perfino per una cultura manoscritta.

Lo stesso impulso a tradurre le tecniche tattili delle arti precedenti nello splendore visivo dei rituali rinascimentali realizzò nel nord dell'Europa un medievalismo estetizzante e ispirò in Italia la ricreazione dell'arte, delle lettere e dell'architettura dell'antichità. La stessa sensibilità che condusse i duchi di Borgogna e di Berry alle loro *très riches heures* spinse i principi mercanti d'Italia a restaurare l'antica Roma. Fu una sorta di conoscenza archeologica applicata in entrambi i casi. La stessa conoscenza applicata nell'interesse di una nuova intensità e di un nuovo controllo visivo ispirò Gutenberg e condusse a due secoli di medievalismo di un'ampiezza e di un'intensità sconosciute durante lo stesso medioevo. Poiché fino all'avvento della stampa i libri antichi e medievali accessibili erano molto scarsi. Quelli che c'erano erano nelle mani di pochi. La stessa situazione si è verificata in pittura fino all'invenzione dell'incisione a colori, come ha spiegato André Malraux nel suo *Museo senza pareti*.

L'Italia del Rinascimento divenne una sorta di raccolta

hollywoodiana di scenari dell'antichità, e il nuovo antiquarianismo visivo del Rinascimento rappresentò una strada al potere per uomini di ogni ceto sociale

Wyndham Lewis nel suo *The Lion and the Fox* ci fornisce un'eccellente formulazione del gusto antiquario italiano (p. 86):

Il principe o il comandante dell'esercito di uno Stato spesso iniziava la sua carriera come capitano di ventura; mai la nascita o la preparazione precedente importarono meno che in quest'epoca, che è stata chiamata di bastardi e di avventurieri. Muzio Sforza era inizialmente un bracciante; Niccolò Piccinini un macellaio; Carmagnola un vaccaro. Non possiamo non essere d'accordo che deve essere sembrata cosa «strana vedere questi uomini (di solito di umili origini e privi di ogni cultura) circondati nei loro accampamenti da ambasciatori, poeti e uomini di cultura, che leggevano loro Livio e Cicerone e versi composti per loro in cui essi venivano paragonati a Scipione e ad Annibale, a Cesare e ad Alessandro». Ma tutti stavano recitando in scala ridotta il passato che veniva via via disseppellito, allo stesso modo in cui gli uomini di Stato inglesi durante il periodo della grande espansione dell'Inghilterra modellavano se stessi ad immagine dei grandi statisti della Roma antica. Nei più intelligenti, ad esempio in Cesare Borgia, questa *forma mentis* archeologica e analogica divenne una vera e propria ossessione. Il suo motto "*Aut Caesar aut nihil*" corrisponde allo stesso tipo di immagine letteraria che ritroviamo in forma concentrata nella figura maniacale di Julien Sorel, il piccolo Napoleone casalingo di Stendhal. Il motto dei Borgia ricorda anche il titolo di un libro di grande successo in Germania prima della guerra: *Potere mondiale o collasso*.

Lewis ha perfettamente ragione nell'indicare il carattere abborracciato e immaturo dell'ispirazione, come in buona parte di quanto segue:

Il repubblicano si faceva chiamare Bruto, l'uomo di lettere Cicerone, e così via. Essi cercavano di riportare in vita gli eroi dell'antichità, di ripetere durante le loro esistenze gli eventi narrati nei codici, e fu proprio questa immediata applicazione alla vita quotidiana della società rinascimentale italiana di tutto quanto provenisse dal passato (così come oggi nelle scuole si sostiene il libro di testo con i filmati) che rese l'influenza italiana così efficace nel resto dell'Europa. L'Italia del Rinascimento era veramente una sorta di Los Angeles, in cui le scene storiche venivano recitate, gli edifici dell'antichità imitati e approssimativamente ricostruiti, i crimini più teatrali nuovamente perpetrati. Come fu realizzato l'abbinamento tra sapere e crimine politico viene illustrato dal Villari nei seguenti paragrafi:

«Quelli erano giorni in cui ogni italiano sembrava un diplomatico nato: il mercante, l'uomo di lettere, il capitano di ventura sapevano come intrattenersi e discorrere con re e imperatori, osservando debitamente tutte le forme richieste dalla convenzione... I messaggi dei nostri ambasciatori sono tra i principali monumenti storici e letterari di quei tempi...

«Fu allora che avventurieri, inflessibili di fronte a minacce, preghiere o

compassione, venivano piegati dai versi dei dotti. Lorenzo de' Medici si recò a Napoli e, con la sola forza delle sue argomentazioni, persuase Ferrante d'Aragona a porre fine alla guerra e a stipulare un'alleanza con lui. Alfonso il Magnanimo, prigioniero di Filippo Maria Visconti, e da tutti ritenuto morto, riuscì invece a farsi liberare con onore essendo riuscito a convincere quel cupo e crudele tiranno che meglio sarebbe stato per lui avere a Napoli un aragonese che i seguaci degli Angiò... Nel corso di una rivoluzione a Prato Bernardo Nardi, che di essa era stato l'iniziatore, aveva già messo il cappio al collo del podestà fiorentino quando le ottime argomentazioni di quest'ultimo lo persuasero a risparmiargli la vita...» (pp. 86-87).

Questo era anche il mondo ritratto da Huizinga ne *L'autunno del medioevo*. Fu medievalismo in aggiunta alla levigatezza visiva, alla pompa e all'opulenza rese possibili dalla nuova ricchezza e dalla conoscenza applicata della classe media. Entrando nel Rinascimento è necessario comprendere che la nuova *età della conoscenza applicata* è un'età di traduzione in termini visivi non soltanto di linguaggi, ma di esperienza audio-tattile accumulata nei secoli. Pertanto, quello che sia Huizinga sia Villari considerano nuovo e saliente nel gusto storico e antiquario applicato, dimostrerà di essere allo stesso tempo l'elemento caratteristico della nuova matematica, scienza ed economia.

Idoli medievali del re

La crescente passione per la conoscenza visualizzata e per la separazione delle funzioni nel tardo medioevo viene trattata diffusamente in un'importante opera di Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. In essa Kantorowicz spiega con abbondanza di particolari come i giuristi del medioevo fossero animati dalla stessa passione che spinse gli scienziati dell'epoca a separare la cinematica dalla dinamica, come bene illustra A.C. Crombie nel suo *Medieval and Early Modern Science*.

Verso la fine della sua grande opera, Kantorowicz riassume buona parte della tematica da lui trattata, indicando come le finzioni giuridiche che venivano costruite intorno alla separazione dei due corpi della figura del re portassero a singolari fantasie quali quella delle *danses macabres*. Esse costituivano di fatto una sorta di mondo a cartoni animati che dominò perfino la poetica shakesperiana, e continuò a prosperare ancora nel sec. XVIII, come bene dimostra la *Elegy* di Gray. Fu l'inglese del sec. XIV che elaborò le effigi durante i riti funebri come espressione visibile dei due corpi del re. Scrive Kantorowicz (pp. 420-21):

A parte le spiegazioni che si potrebbero fornire per l'inizio della pratica della effigie, nel 1327 con i funerali di Edoardo II ebbe inizio, per quanto ci risulta, l'abitudine di porre sulla bara la "*roiall representation*" o "*personage*", un'immagine o figura *ad similitudinem legis*, costruita in legno o in cuoio,

variamente imbottita e ricoperta di gesso, e rivestita con le vesti dell'incoronazione che in seguito vennero sostituite con l'abbigliamento parlamentare. L'effigie aveva su di sé le insegne della sovranità: sulla testa (che a partire da Enrico VII fu modellata sulla base della maschera mortuaria) poggiava la corona, mentre le mani del fantoccio reggevano l'orbe e lo scettro. Ogni volta che le condizioni lo permettessero le effigi furono sempre usate per la sepoltura dei re: chiuso in una bara di piombo a sua volta racchiusa in una di legno, riposava il cadavere del re, il suo corpo naturale e mortale, normalmente visibile e adesso invisibile; mentre il suo corpo politico normalmente invisibile veniva in questa occasione mostrato pubblicamente nell'effigie della pompa regia: una *persona ficta*, una effigie, che rappresentava una *persona ficta*, la *Dignitas*.

La separazione tra la dignità personale del sovrano e quella pubblica, elaborata dai giuristi italiani nel corso dei secoli, ebbe fortuna anche in Francia. Kantorowicz cita (p. 422) un avvocato francese, Pierre Grégoire, della fine del sec. XVI, che scrive (come se stesse commentando il *Re Lear*): «La maestà di Dio si manifesta nel Principe *esternamente*, a beneficio dei sudditi; mentre internamente rimane tutto ciò che è umano». E il grande giurista inglese Coke osservava che il re mortale era creato da Dio, mentre il Re immortale era creato dall'uomo.

In effetti, l'importanza dell'effigie del re durante i riti funebri del sec. XVI presto divenne pari, o perfino superò, quella del corpo del re defunto. In modo rilevante già nel 1498, durante i funerali di Carlo VIII, e in forma completa nel 1547, durante quelli di Francesco I, la pubblica esposizione dell'effigie regia efficacemente era messa in relazione con la nuova concezione dell'epoca, indicando ad esempio che la Dignità reale non moriva mai e che l'immagine della giurisdizione regia continuava fino al giorno della sua sepoltura. Sotto l'influenza di queste idee, rafforzate dall'uso dei *tableaux vivants* medievali e dei trionfi italiani, oltre che dallo studio e dalla applicazione pratica dei testi classici, il cerimoniale connesso con l'effigie incominciò a riempirsi di nuovi contenuti e ad influenzare in modo decisivo lo stesso rito funebre: nella cerimonia si inserì un nuovo elemento di trionfo del tutto assente nelle epoche precedenti (p. 423).

In questo brano come in molti altri Kantorowicz ci aiuta a capire come la separazione analitica delle funzioni venne sistematicamente intensificata attraverso manifestazioni visive. Il lungo brano che segue (tratto da pp. 436 e 437 di *The King's Two Bodies*) rafforzerà ulteriormente la tematica di Huizinga e getterà nuova luce sul *Re Lear* shakespeariano, in modo particolarmente significativo per i motivi gutenberghiani del Rinascimento:

Questa nostra rapida digressione sul cerimoniale funebre, le effigi e i monumenti sepolcrali, seppure non direttamente connessa ai riti effettivamente praticati per i re inglesi, tuttavia ci ha rivelato almeno un altro aspetto del problema dei "due corpi", quello del contesto umano. Mai forse, come in quei secoli di "tardo gotico", fu la mente dell'uomo occidentale così acutamente consapevole della discrepanza tra la caducità della carne e lo splendore immortale di una Dignità che, come si riteneva, la carne aveva il compito di rappresentare. Comprendiamo

come le distinzioni dei giuristi, anche se furono elaborate in modo del tutto autonomo in un compartimento del pensiero totalmente diverso, finirono con l'andare di pari passo con stati d'animo molto diffusi, e come le finzioni immaginose dei giuristi trovassero riscontro in determinati sentimenti che nell'epoca delle *Dances macabres*, in cui tutte le Dignità danzavano con la Morte, debbono essere stati particolarmente vicini alla superficie. Il giurista in un certo senso scoprì l'immortalità della Dignità; ma attraverso questa stessa scoperta egli rese ancor più tangibile la natura transeunte del regnante mortale. Non dobbiamo dimenticare che l'inquietante sovrapposizione di un corpo putrescente e di una Dignità immortale quale veniva evidenziata nei monumenti mortuari, o la netta dicotomia tra il lugubre corteo funebre intorno al cadavere e la trionfante zattera su cui poggiava un'immagine-fantoccio rivestita di insegne regali, nascevano dopo tutto sullo stesso terreno, venivano dallo stesso mondo di pensiero e di sentimento, si sviluppavano nello stesso clima intellettuale, in cui le massime giuridiche concernenti la dottrina dei "due corpi del Re" raggiunsero la più compiuta formulazione. In entrambi i casi vi era un corpo mortale, creato da Dio e quindi «sottoposto a tutte le Infermità che provengono dalla Natura o dal Caso», in contrapposizione ad un altro corpo, creato dall'uomo e pertanto immortale, il quale è «del tutto alieno dalla fanciullezza e dalla vecchiaia e da ogni altro difetto o impedimento».

In breve, l'epoca si compiaceva dei forti contrasti tra una immortalità fittizia e un'autentica mortalità umana, contrasti che il Rinascimento, proprio per il suo insaziabile desiderio di immortalare l'individuo con ogni immaginabile *tour de force*, non solo non riuscì a mitigare, ma anzi intensificò: vi fu insomma un'altra faccia della orgogliosa riconquista dell'*aevum* terrestre. Allo stesso tempo, tuttavia, l'immortalità, il segno determinante della divinità che ciononostante veniva volgarizzato attraverso l'artificio di innumerevoli finzioni, stava per perdere i suoi valori assoluti e persino quelli immaginari: a meno di non manifestarsi incessantemente in nuove incarnazioni mortali, essa cessava praticamente di essere vera immortalità. Il Re non poteva morire, non gli era consentito di morire, altrimenti sarebbero crollate le innumerevoli finzioni dell'immortalità. E anche se i re morivano, essi avevano tuttavia il conforto di sapere che in quanto personificazione del "Re" essi "non morivano mai". Gli stessi giuristi che tanto avevano fatto per creare i miti di una personalità fittizia e immortale, razionalizzarono la debolezza delle loro costruzioni e, mentre elaboravano le loro distinzioni e dicotomie tra la Dignità immortale e il regnante mortale e parlavano di due diversi corpi, erano costretti ad ammettere che la personificazione della Dignità immortale da essi creata non era in grado di agire, di operare, di volere o di decidere senza la debolezza di uomini mortali che di quella Dignità erano portatori e che tuttavia sarebbero ritornati in polvere.

E tuttavia, giacché la vita si rivelava come in trasparenza soltanto nella prospettiva della morte, e la morte nella prospettiva della vita, la vitalità di scheletri danzanti del tardo medioevo non è priva di una certa più profonda saggezza. Si trattava di costruire una filosofia in virtù della quale l'immortalità immaginaria divenisse palese attraverso la figura di un concreto uomo mortale che di essa fosse la temporanea incarnazione, mentre l'uomo mortale si palesava attraverso quella fittizia immortalità che, essendo sempre in quanto immortalità creata dall'uomo, non era né quella eterna della vita in un altro mondo né quella della divinità, e invece apparteneva a un'istituzione politica tutta di questa terra.

Anche i giuristi romani avevano concepito una “oggettivazione” della *persona pubblica* del sovrano e l'imperatore romano venne talvolta chiamato “*corporatio solus*”. Ma né i precedenti greci né quelli romani possono spiegare il concetto dei due corpi del Re. Fu la dinamica concezione paolina della Chiesa come *corpus Christi*, sostiene Kantorowicz (pp. 505-506), che «finì col dotare le “*corporationes*” della tarda latinità dell'impulso teologico-filosofico apparentemente mancante a quegli enti prima che Costantino il Grande facesse riferimento alla Chiesa come a un *corpus* e quindi introducesse nel linguaggio giuridico questa concezione teologica e filosofica».

Come per ogni altra costruzione medievale, le tarde fasi di questa concezione mostrano una crescente propensione verso una accentuazione dell'aspetto visivo. Fu appunto la semplice accentuazione visiva propria del Rinascimento che «adesso permise ad Enrico VIII di incorporare la *Anglica Ecclesia*, in un certo senso il vero *corpus mysticum* del suo impero, nel *corpus politicum* dell'Inghilterra di cui egli come re era il capo». Vale a dire, Enrico tradusse il non-visibile nel visibile in modo esattamente parallelo a ciò che avveniva nella scienza della sua epoca, che era impegnata a dare forma visiva a forze non-visive. E questa stessa trasformazione della parola udibile nella parola visibile fu l'effetto principale della tipografia.

In un brano molto interessante (vol. II, pp. 103-104) di *Medieval and Early Modern Science* A.C. Crombie argomenta che:

Molti studiosi oggi concordano sul fatto che l'umanesimo del sec. XV, sorto in Italia e successivamente esteso al Nord, rappresentò un'interruzione dello sviluppo della scienza. La “rinascita delle lettere” tornò l'interesse degli studiosi dalla materia allo stile letterario e, nel volgersi indietro alle antichità classiche, gli umanisti pretesero di ignorare i progressi scientifici dei tre secoli precedenti. La stessa assurda presunzione che li spinse a condannare e a travisare i loro immediati predecessori accusandoli di avere usato costrutti latini sconosciuti a Cicerone, e a enunciare con zelo propagandistico formulazioni che, in misura maggiore o minore, sono state prese per buone dalla ricerca storica fino a pochissimo tempo fa, permise loro di saccheggiare abbondantemente il patrimonio della scolastica senza per questo riconoscerlo. Questa prassi fu comune a tutti i grandi scienziati del sec. XVI e XVII, cattolici e protestanti, e sono state necessarie le fatiche di un Duhem, di un Thorndike o di un Maier per dimostrare che le loro affermazioni non possono essere accettate acriticamente per quello che sembrano.

Crombie ammette che la vecchia scienza divenne in parte più accessibile grazie alla stampa. Ma non ignora forse semplicemente il movimento della scienza nel tardo medioevo verso formulazioni visive? Giacché la traduzione di forze e di energia in grafici ed in esperimenti visivi fu, e continuò a essere fino alla scoperta delle onde elettromagnetiche, l'essenza stessa della scienza moderna. Oggi la visualizzazione è in fase recessiva e questo ci permette di essere consapevoli dei suoi modi di operare durante il Rinascimento.

L'invenzione della tipografia confermò ed estese la nuova accentuazione visiva della conoscenza applicata, fornendo così la prima merce ripetibile uniformemente, la prima catena di montaggio e la prima produzione di massa

L'invenzione della tipografia è di per sé un esempio dell'applicazione della conoscenza di arti tradizionali a un particolare problema visivo. Abbott Payson Usher dedica il capitolo 10 della sua *History of Mechanical Inventions* alla "Invenzione della stampa", e afferma (p. 238) che più di ogni altra singola conquista essa «segna la linea di divisione tra la tecnologia medievale e quella moderna... Vediamo qui lo stesso trasferimento nel campo dell'immaginazione che si evidenzia con chiarezza in tutta l'opera di Leonardo da Vinci». A partire da questo momento il termine "immaginazione" tenderà sempre più a riferirsi alle capacità di visualizzazione.

La meccanizzazione dell'arte degli amanuensi fu probabilmente la prima riduzione in termini meccanici di un'arte manuale. Vale a dire, essa fu la prima traduzione del movimento in una serie di fotogrammi statici o di inquadrature. La tipografia è per molti versi assimilabile al cinema, allo stesso modo in cui la lettura della stampa assimila il lettore a un proiettore cinematografico. Il lettore muove la serie di lettere stampate davanti a sé a una velocità compatibile con la comprensione dei "movimenti" della mente dell'autore. Il lettore della stampa si trova quindi in una posizione completamente diversa dal lettore del manoscritto. La stampa gradualmente rese inutile la lettura ad alta voce e accelerò l'atto del leggere fino al punto in cui il lettore poté sentirsi "nelle mani" del suo autore. Vedremo che così come la stampa fu il primo esempio di produzione di massa, essa fu anche la prima merce uniforme e ripetibile. La catena di montaggio dei caratteri mobili rese possibile un manufatto che aveva le caratteristiche di ripetibilità e di uniformità proprie di un esperimento scientifico. Caratteristiche di cui la scrittura manoscritta è priva. I cinesi, che già nell'ottavo secolo si servivano di tavolette per la stampa, erano rimasti soprattutto colpiti dal carattere ripetitivo della stampa che appariva loro "magica", e se ne erano serviti in alternativa al rosario per le preghiere.

Più di chiunque altro William Ivins ha condotto una completa analisi degli effetti estetici della stampa e della tipografia sulle nostre abitudini percettive. In *Prints and Visual Communication* (pp. 55-56) egli scrive:

Ciascuna parola scritta o stampata rappresenta una serie di istruzioni per la realizzazione di uno specifico ordine lineare di movimenti muscolari che, una volta eseguiti, risultano in una successione di suoni. Questi suoni, al pari delle lettere, vengono prodotti secondo formule o indicazioni arbitrarie che convenzionalmente indicano determinate categorie di movimenti muscolari genericamente definiti, ma non indicano specificatamente nessun movimento particolare. Pertanto, un qualsiasi insieme di parole stampate può in effetti essere

pronunciato in un numero infinitamente grande di modi diversi, dei quali, se trascuriamo elementi caratteristici puramente personali, la pronuncia Cockney o quella del Lower East Side, della North Shore o della Georgia possono servire come tipici esempi. Il risultato è che ciascun suono che sentiamo quando ascoltiamo parlare una qualsiasi persona è soltanto un membro rappresentativo di una vasta classe di suoni che abbiamo deciso di accettare come identici ad altri da un punto di vista simbolico nonostante le marcate differenze tra di essi.

In questo brano Ivins non soltanto rileva le nostre radicate abitudini lineari e sequenziali, ma cosa ancora più importante, pone l'accento sulla omogeneizzazione visiva dell'esperienza nella cultura tipografica, e la conseguente relegazione sullo sfondo della complessità dell'udito e degli altri sensi. La riduzione di tutta l'esperienza ad un solo senso, la vista, come risultato della tipografia, lo porta all'affermazione che, «quanto più limitiamo il nostro ragionare sulle cose ai dati che ci provengono attraverso un solo canale sensorio, tanto più probabile sarà che i nostri ragionamenti risultino corretti» (p. 54). E tuttavia, questo tipo di distorsione di tutta l'esperienza rapportata ad un solo senso è tendenzialmente la conseguenza dell'effetto della tipografia sulle arti e le scienze oltre che sulla sensibilità umana. Pertanto, l'abitudine ad una posizione fissa o a un "punto di vista", così naturale per il lettore di scrittura a stampa, fornì una estensione di massa al gusto prospettico d'avanguardia del secolo XV:

La prospettiva divenne rapidamente una parte essenziale della tecnica di fabbricare immagini informative, e non molto tempo dopo fu ritenuta necessaria anche in immagini aventi un diverso carattere. La sua introduzione fu in buona misura legata alla tipica preoccupazione di verisimiglianza dell'Europa occidentale, probabilmente il tratto più caratteristico di tutta la storia successiva della pittura europea. Il terzo evento fu la formulazione da parte di Nicola da Cusa nel 1440 delle prime esaurienti dottrine sulla relatività della conoscenza e sulla continuità tra gli estremi attraverso transizioni e termini medi. Furono queste innovazioni fondamentali rispetto alle concezioni e alle definizioni in cui il pensiero si era dibattuto fin dall'antichità greca.

Questi elementi, l'enunciato pittorico esattamente ripetibile, la grammatica logica per la rappresentazione dei rapporti spaziali negli enunciati pittorici, e i concetti di relatività e di continuità, erano, e sono tuttora, così apparentemente privi di nessi l'uno con l'altro che raramente si riflette seriamente su tutti e tre insieme. Ma tra loro questi elementi hanno rivoluzionato tanto le scienze descrittive quanto la matematica su cui si fonda la scienza fisica, oltre al fatto che sono essenziali per buona parte della tecnologia. I loro effetti sull'arte sono stati particolarmente marcati: si trattava di cose assolutamente nuove sotto il sole. Non vi furono precedenti di alcun genere o sorta per queste scoperte nella vita o nel pensiero della antichità classica (pp. 23-24).

Il punto di vista fisso diventa possibile con la stampa e pone fine all'immagine intesa come un organismo plastico

Ivins ha perfettamente ragione nel porre l'accento sull'intreccio di molti fattori fra loro. Ma la tecnologia e gli effetti sociali della tipografia ci inducono ad astenerci dal notare influenze e, in un certo senso, la presenza di una causalità "formale" tanto nella vita interiore quanto in quella esterna. La stampa esiste proprio in virtù della separazione statica di funzioni e incoraggia una mentalità che gradualmente oppone resistenza a qualsiasi punto di vista che non sia specialistico e non separi ogni cosa in compartimenti distinti. Come spiega Gyorgy Kepes in *The Language of Vision* (p. 200):

L'imitazione letteraria della natura legata a un punto di osservazione fisso aveva ucciso l'immagine intesa come un organismo plastico... L'arte non-figurativa ha chiarito le leggi strutturali dell'immagine plastica. Ha reintegrato l'immagine nel suo ruolo originario come esperienza dinamica basata sulle proprietà dei sensi e sulla loro organizzazione plastica. Ma ha buttato a mare i segni significativi dei rapporti visivi.

Vale a dire, verso la fine del sec. XV la maggior parte degli ingegni incominciarono ad essere affascinati e colpiti dall'esplicito legame visivo delle varie componenti in una data composizione, verbale o non verbale. Kepes considera questo esplicito legame visivo "letterario" e attribuisce ad esso come effetto immediato la dissoluzione dell'intreccio tra le diverse proprietà di tutti i sensi. Aggiunge inoltre (p. 200):

L'immagine venne "purificata". Ma questa purificazione trascurava il fatto che la distorsione e la disintegrazione dell'immagine come esperienza plastica non era stata causata dai segni significativi rappresentati in quanto tali, quanto piuttosto dal concetto prevalente di rappresentazione, che era statico e limitato e conseguentemente in contraddizione con la natura plastica e dinamica dell'esperienza visiva. La struttura del significato era stata basata sulla stessa concezione dalla quale erano scaturiti il punto di vista fisso per la rappresentazione dello spazio, la prospettiva lineare e la tecnica del chiaroscuro.

Il carattere involontario e subliminale di questo "punto di vista fisso" o individuale dipende dall'isolamento del fattore visivo dell'esperienza³⁶. È su questo "punto di vista fisso" che si eserciteranno i trionfi e le distruzioni dell'era gutenberghiana. Data la diffusa incomprensione della forma mosaica piatta e bidimensionale nell'arte e nell'esperienza, la documentazione fornita da Kepes in *The Language of Vision* è oltremodo necessaria. Di fatto, la bidimensionalità è il contrario dell'inerzia, come ha scoperto Georg von Bekesy nel suo studio sull'udito. Giacché la simultaneità dinamica è conseguenza della bidimensionalità, mentre l'omogeneità inerte è conseguenza della tridimensionalità. Spiega Kepes (p. 96):

I primi pittori medievali spesso ripetevano la stessa figura più volte nello stesso quadro. Il loro scopo era di rappresentare tutti i possibili rapporti in cui essa si trovava, ed essi si rendevano conto che ciò poteva essere fatto solo attraverso la descrizione simultanea delle varie azioni. Questa interconnessione di significati,

e non la logica meccanica dell'ottica geometrica, è lo scopo essenziale della rappresentazione.

Vi è quindi questo grande paradosso dell'era gutenberghiana, che il suo apparente attivismo è cinematografico nel preciso senso in cui lo è cinematografico. Si tratta di una serie coerente e di immagini statiche o di "punti fissi di vista" in rapporto omogeneo. L'omogeneizzazione di uomini e di materiali sarà il grande programma dell'era di Gutenberg, fonte di ricchezza e di potere sconosciuti in ogni altra epoca o tecnologia.

Come la *magia naturale* della *camera obscura* anticipò Hollywood trasformando lo spettacolo del mondo esterno in una merce di consumo ovvero in un prodotto confezionato

Una diffusissima novità e passatempo del Rinascimento fu in diretto rapporto con l'aumentata accentuazione dell'elemento visivo nell'esperienza, mi riferisco al piacere che procurava l'uso della *camera obscura*. Erik Barnouw fornisce un eccellente per quanto breve resoconto di questa forma di spettacolo nel suo volume *Mass Communication* (pp. 13-14):

Nei giorni in cui la Bibbia di Johann Gutenberg, stampata con caratteri mobili, suscitava grande stupore in Germania, un'altra invenzione si stava diffondendo in Italia. Era una sorta di gioco, che a prima vista non aveva alcun rapporto con la diffusione dell'informazione o delle idee.

Lo strumento venne descritto da Leonardo da Vinci nelle sue note inedite. Se in una giornata di sole un uomo si siede in una stanza oscura con un unico forellino praticato su una parete, egli vedrà sul muro opposto o su altra superficie le immagini del mondo esterno – un albero, un uomo, un carro che passa.

Il principio venne descritto minuziosamente nel libro di Giovanni Battista della Porta, *Magia naturale*, pubblicato nel 1558. Alcuni anni dopo si scoprì che usando una lente, al posto del forellino praticato dallo spillo, aumentava la nitidezza della immagine.

Un gruppo di persone in una camera oscura che guardavano le immagini su un muro disegnate da un fascio di luce che fendeva lo spazio buio, dovevano somigliare agli spettatori di una proiezione cinematografica in casa. Vi era un'unica differenza: l'immagine si presentava rovesciata.

In seguito la lente venne messa su un lato di una scatola invece che sul muro di una stanza. Attraverso un gioco di specchi l'immagine poteva essere proiettata su uno schermo di vetro nella scatola e vista dal verso giusto.

La scatola, che ancora veniva intesa come una piccola stanza, venne chiamata una camera oscura, in latino *camera obscura*. Questa sorta di macchina fotografica poteva essere puntata su un paesaggio, sulla strada, su una festa in un parco. Un gruppo di persone che stupiti guardavano le immagini muoversi nella scatola dovettero essere simili ai nostri moderni telespettatori.

I maghi incominciarono ad usare l'apparecchio per i loro sortilegi e come intrattenimento. Esso divenne un passatempo tra i benestanti di tutta Europa.

Intorno al 1600 i pittori di molti Paesi se ne servivano già per risolvere problemi di prospettiva. Alcuni artisti trovarono più facile tracciare l'immagine bidimensionale della *camera obscura* che lavorare partendo dalla realtà tridimensionale.

Il passo successivo era ovvio. Si poteva preservare l'immagine?

Era possibile risparmiare all'artista ancora altro lavoro? Sembra che l'idea sia stata presente per due secoli in attesa degli sviluppi della chimica e del mercato.

San Tommaso Moro rappresenta il progetto di un ponte sopra il fiume turbolento della filosofia scolastica

Mentre ci troviamo nella zona di confine tra due mondi, quello manoscritto e quello tipografico, è indispensabile confrontare ripetutamente tra loro i diversi tratti di queste due culture. Studiando l'età degli amanuensi possiamo comprendere e penetrare meglio nell'età di Gutenberg. Un noto brano dell'*Utopia* di San Tommaso Moro (pp. 39-40) ci servirà come inizio:

«Questo è quanto volevo dire» diss'egli, «quando dissi che la filosofia non poteva trovar posto tra i filosofi». «Invero», diss'io «quella scuola filosofica non lo ha; la quale ritiene ogni cosa appropriata per ogni luogo. Ma vi è un'altra filosofia, più civile, che conosce come tu diresti il proprio palcoscenico e successivamente, bene comportandosi e regolandosi nell'opera che ha per le mani, recita la propria parte in modo giusto e piacevole, senza dire alcunché fuori posto o fuori misura».

Scrivendo nel 1516, More si rende bene conto che il dialogo medievale della scolastica, con il suo carattere di conversazione orale, è assolutamente inadatto ai problemi di un grande Stato centralizzato. Un nuovo metodo di elaborazione dei problemi, una cosa alla volta, niente “fuori posto o fuori misura”, deve subentrare all'antica forma dialogica. Giacché il metodo scolastico era un mosaico simultaneo, un modo di trattare molti aspetti e molti livelli di significato in tersa simultaneità. Ma questo metodo non serve più nella nuova età lineare. Un'opera recente, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* di padre Ong, è esclusivamente dedicata a questo argomento precedentemente trascurato, e l'autore riesce ad illuminarlo con grande perspicacia. La sua indagine sulla trasformazione della tarda scolastica in un “metodo” visivo ci sarà di grandissimo aiuto nella fase successiva della configurazione gutenberghiana degli eventi. More, nel secondo libro dell'*Utopia* (p. 82), mostra anche di essere pienamente consapevole del processo di omogeneizzazione della tarda scolastica del suo tempo. Con soddisfazione egli prende atto che gli Utopisti sono ormai sorpassati: «Ma dal momento che in ogni cosa essi sono quasi l'eguale dei nostri antichi chierici di un tempo, i nostri nuovi Logici li hanno sorpassati e sono andati molto più in là

di loro quanto ad acume inventivo. Giacché essi non hanno saputo trovare una sola di quelle regole di restrizione, di amplificazione e di supposizione, molto perspicuamente inventate nella piccola Logica che qui i nostri bambini per ogni dove apprendono».

L'Apparition du livre di Febvre e Martin, e *The Fifteenth Century Book* di Curt Buhler sono ampi e dettagliati studi del periodo di transizione da una cultura amanuense ad una cultura tipografica. Queste due importantissime opere, oltre al *Ramus* di Ong, ci permetteranno di capire in modo completamente diverso gli eventi che contribuirono alla formazione della *galassia Gutenberg*. Come si poteva supporre, passò molto tempo prima che il libro a stampa venisse riconosciuto come qualcosa di più di una semplice scrittura meccanica, una sorta di manoscritto più accessibile e portatile. È lo stesso tipo di consapevolezza propria di un periodo di transizione che nel nostro secolo si ritrova in espressioni come “cavallo vapore” o “telefono senza fili”.

“Telegrafo” e “televisione” sembrano avere registrato un impatto più diretto di forme meccaniche quali la tipografia e il cinematografo. E tuttavia sarebbe stato altrettanto difficile spiegare l'invenzione di Gutenberg ad un uomo del sec. XVI quanto oggi spiegare la totale diversità tra immagini televisive e immagini cinematografiche. Oggi siamo propensi a pensare che vi sia molto in comune tra l'immagine musiva della televisione e lo spazio pittorico della fotografia. In realtà i due mezzi non hanno niente in comune. La stessa cosa valeva per il libro stampato e il manoscritto. E tuttavia tanto il produttore quanto il consumatore della pagina stampata la intesero come diretta continuazione del manoscritto. Analogamente, il giornale dell'800 subì una completa trasformazione con l'avvento del telegrafo. La pagina stampata meccanicamente veniva attraversata da una nuova forma organica che cambiava l'impaginazione allo stesso tempo in cui cambiavano la politica e la società.

Oggi, con l'arrivo dell'automazione, cioè della definitiva estensione della forma elettromagnetica all'organizzazione della produzione, ci sforziamo ancora di affrontare questa nuova forma organica di produzione come se si trattasse di una produzione di massa di tipo meccanico. Nel 1500 nessuno sapeva come lanciare sul mercato e come distribuire il libro stampato, prodotto di massa. Esso veniva smerciato attraverso i vecchi canali del libro manoscritto. E il manoscritto, come ogni altro prodotto di artigianato, cominciò a essere venduto allo stesso modo in cui oggi vengono commerciati i “quadri d'autore”. Vale a dire, il manoscritto passò quasi del tutto al mercato dell'usato.

La cultura degli amanuensi non poteva avere né gli autori né il pubblico che furono creati dalla tipografia

Anche se con Hajnal abbiamo esaminato molti aspetti della fabbricazione amanuense del libro, non ci siamo a sufficienza soffermati sui presupposti e sulle motivazioni degli autori verso i libri e verso i lettori. Dal momento che furono proprio questi presupposti che subirono profondissime trasformazioni, è necessario specificarli, seppur brevemente. A questo scopo l'opera di E.P. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, è indispensabile. Il suo studio delle pratiche e dei metodi che portavano alla stesura dei libri in condizioni manoscritte lo porta a concludere (p. 116):

Quello che ho cercato di dimostrare è che il medioevo per varie ragioni e per varie cause non dette ai concetti di autore e di paternità letteraria lo stesso significato che noi oggi diamo a questi termini. Buona parte del prestigio e del fascino che noi moderni attribuiamo al termine "autore" e che ci fa considerare lo scrittore che sia riuscito a fare pubblicare un libro come qualcuno che è di un passo più vicino a divenire un grand'uomo, è necessariamente una aggiunta recente. L'indifferenza degli studiosi medievali nei confronti dell'esatta identità degli autori di cui studiavano i libri è innegabile. Gli stessi scrittori, d'altra parte, non si preoccupavano sempre di "citare" quello che prendevano da altri libri o di indicare da quale fonte l'avessero preso; si astenevano persino dal firmare le opere che erano palesemente loro in maniera chiara e senza possibilità di errori.

L'invenzione della stampa eliminò buona parte delle cause tecniche dell'anonimato, mentre allo stesso tempo il Rinascimento creò una nuova concezione di fama letteraria o di paternità intellettuale.

Non è del tutto ovvio oggi che la tipografia sia stata lo strumento e l'occasione per la nascita all'interno della società dell'individualismo e dell'espressione di sé. Che essa sia stata lo strumento dal quale ricevettero stimolo molte forme di "recinzione", tra cui la proprietà privata e l'intimità personale, forse appare più chiaramente. Ma la cosa più ovvia è il fatto della pubblicazione a stampa come strumento per il conseguimento della popolarità e della fama perpetua. Giacché, fino all'invenzione del cinema moderno, non vi furono al mondo altri mezzi per la diffusione dell'immagine personale che eguagliassero il libro stampato. La cultura manoscritta non provocò a questo riguardo niente di particolarmente nuovo. Le cose andarono invece diversamente con la stampa. Buona parte della megalomania del Rinascimento, dall'Aretino a Tamburlano, è conseguenza immediata della tipografia che fornì i mezzi materiali per estendere le dimensioni del singolo autore nello spazio e nel tempo. Ma per lo studioso delle culture manoscritte, come rileva Goldschmidt (p. 88): «Una cosa è immediatamente ovvia: prima del 1500 o intorno a quell'epoca i lettori non si curavano come facciamo noi oggi di conoscere l'esatta identità dell'autore del libro che avevano per le mani o dal quale citavano. Molto di rado ci imbattiamo in discussioni a questo riguardo».

Abbastanza stranamente, è proprio una cultura orientata verso il consumatore che maggiormente si preoccupa di determinare l'autore e di fornire etichette di autenticità. La cultura manoscritta era orientata verso i

produttori, quasi interamente una cultura *do-it-yourself*, fatta in proprio, e ovviamente più che alle fonti si interessava al significato e all'utilità di ciò che produceva.

La pratica di moltiplicare i testi letterari attraverso la tipografia ha avuto come conseguenza un profondo mutamento nel nostro atteggiamento nei confronti del libro e nella nostra valutazione delle diverse attività letterarie, a tal punto che è necessario un notevole sforzo di ricostruzione storica per rendersi conto dappieno delle diverse condizioni in cui i libri venivano prodotti, acquistati, diffusi e collezionati durante il medioevo. Vi dovrò chiedere di essere tanto pazienti da seguire alcune delle riflessioni che sto per esporvi e che probabilmente potranno apparire ovvie e scontate. Ma non si può certo negare che spesso nella discussione dei problemi letterari del medioevo si perdono fin troppo spesso di vista queste condizioni materiali, e che la nostra inerzia mentale tende a farci applicare agli scrittori di libri medievali criteri di giudizio e di condotta che sono nati nella nostra mente in condizioni completamente diverse in epoca moderna (p. 89).

Non soltanto la paternità letteraria individuale rimase sconosciuta fino all'invenzione della stampa, ma prima di allora non vi fu neppure un pubblico di lettori nel nostro senso del termine. È una questione questa che è stata spesso confusa con l'altro problema della diffusione dell'alfabetizzazione. Ma anche se tutti avessero saputo leggere, nelle condizioni di una cultura manoscritta uno scrittore non avrebbe avuto ancora alcun pubblico. Oggi uno scienziato che svolga ricerca molto avanzata non ha pubblico; ha soltanto alcuni amici e colleghi con i quali può parlare del suo lavoro. Quello che dobbiamo tenere a mente è che il libro manoscritto era lento da leggere e lento nel muoversi e nel circolare. Goldschmidt ci chiede (p. 90) di:

cercare di visualizzare uno scrittore medievale al lavoro nel suo studio. Dopo avere concepito il piano di un'opera egli procedeva come prima cosa alla raccolta del materiale e delle note. Innanzitutto, ricercava eventuali libri su argomenti affini nella biblioteca del proprio monastero. Se trovava qualcosa che riguardasse il suo argomento ne trascriveva i capitoli interessanti e intere parti su fogli di pergamena, che teneva nella sua cella per usarli quando fosse stato il momento giusto. Se nelle sue letture trovava indicazioni di un libro che non si trovava nella sua biblioteca, cercava di scoprire dove avrebbe potuto consultarlo, cosa non facile in quei giorni. Scriveva allora ad amici in altre abbazie note per avere grandi biblioteche e chiedeva loro se ne avessero una copia, e poi aspettava a lungo che arrivasse la risposta. La corrispondenza tra gli studiosi del medioevo che ci è pervenuta consiste in buona parte di richieste di questo genere circa la collocazione di qualche libro, richieste di copie di libri di cui era nota l'esistenza nel luogo dove risiedeva il destinatario, richieste di prestito di libri per poterli copiare...

La paternità letteraria prima della stampa era in buona misura simile alla composizione di un mosaico:

Oggi quando uno scrittore muore possiamo chiaramente vedere che le sue opere a stampa sui suoi scaffali sono quelle che egli considerava complete e definite, ed esse si trovano nella forma in cui egli aveva voluto trasmetterle ai posteri; le carte manoscritte che si trovassero nei suoi cassetti dovrebbero ovviamente essere considerate in modo diverso. Certamente l'autore non le considerava terminate o in forma tale da potere essere rese pubbliche. Ma negli anni prima dell'invenzione della stampa questa distinzione non era assolutamente così ovvia. Né si poteva determinare con altrettanta facilità se uno scritto di pugno dell'autore era stato composto da lui o semplicemente copiato dall'opera di qualche altro autore. Ecco un'ovvia causa di buona parte dei problemi di incerta attribuzione e di anonimia che interessano un così gran numero di testi medievali.

Non solo spesso la stesura delle diverse parti di un libro avveniva ad opera di diversi amanuensi, ma anche i bibliotecari e i lettori potevano avere gran peso nella composizione dei libri, dal momento che le opere di poche pagine venivano per forza di cose raccolte in volumi di vario contenuto. «Questi volumi che contenevano numerose opere di autori diversi costituivano la maggioranza dei libri in una biblioteca; essi non erano stati creati in tale forma né dagli autori e neppure dagli amanuensi, ma dai bibliotecari e dai rilegatori (che spesso erano la stessa persona)» (p. 94).

Goldschmidt elenca poi numerose altre circostanze concernenti la fabbricazione e l'uso del libro prima della stampa, che rendono la paternità letteraria un fattore molto secondario:

A prescindere dal metodo che si decideva di adottare, un volume costituito poniamo da venti scritti di dieci autori diversi doveva necessariamente essere elencato sotto un solo nome, indipendentemente da quello che il bibliotecario decideva di fare con gli altri nove nomi. Se il primo scritto del volume era di Sant'Agostino tutta l'opera veniva catalogata sotto Sant'Agostino. E se un lettore voleva consultare il volume doveva chiedere il Sant'Agostino anche se l'opera che intendeva consultare era il quinto scritto della raccolta, ad esempio, un'opera di Ugo di San Caro. E se il lettore chiedeva ad un amico in un'altra abbazia di copiarli un determinato brano che aveva notato in una sua precedente visita, avrebbe dovuto scrivere più o meno così: «Ti prego di copiare il trattato contenuto tra il folio 50 e il folio 70 del tuo Augustinus». La qual cosa non significava necessariamente che lo scrittore non si rendesse conto che l'autore del trattato non era Sant'Agostino; sia che ne fosse a conoscenza sia che lo ignorasse, egli avrebbe dovuto comunque richiedere questo libro come "ex Augustino". Ma in un'altra biblioteca questo stesso testo, poniamo il *De duodecim abusivis*, poteva benissimo essere rilegato al terzo posto in un volume il cui primo scritto era di San Cipriano. Allora il trattato avrebbe dovuto essere richiesto come "ex Cypriano". Questa è soltanto una spiegazione, anche se particolarmente ricca, di come nell'attribuzione della paternità letteraria lo stesso testo venisse attribuito a un certo numero di autori diversi.

Vi è un'altra circostanza che spesso viene dimenticata e che contribuisce notevolmente alla confusione. Per lo studioso medievale la domanda: chi ha scritto questo libro? non corrispondeva necessariamente, e neppure come

elemento più importante alla domanda: chi ha composto questo libro? Voleva dire che si voleva sapere l'identità dell'amanuense, non dell'autore. E a questa domanda sarebbe stato molto più facile rispondere che non all'altra, giacché in ogni abbazia per generazioni si conservava memoria della calligrafia di un dato confratello che aveva scritto molti pregevoli libri.

Il commercio librario nel medioevo era un commercio di seconda mano, proprio come oggi lo è quello dei quadri d'autore

Poi, a partire dal sec. XII e con il sorgere delle università, maestri e studenti entrarono nel campo della produzione libraria redigendo libri durante le ore di lezione, libri che finivano nuovamente nei monasteri quando gli studenti vi facevano ritorno una volta completati gli studi. «Un certo numero di questi libri di testo, di cui alcuni esemplari autorizzati erano conservati presso gli *stationarii* delle università per essere copiati, furono naturalmente tra i primi a essere stampati, giacché molti di essi continuarono a essere richiesti con la stessa frequenza ancora nel sec. XV. Questi libri di testo ufficiali delle università non presentano problemi di attribuzione o di terminologia...» (p. 102). Goldschmidt aggiunge quindi: «Poco dopo il 1300 si incominciò a fare a meno della costosa pergamena, mentre la carta, più economica, rese l'accumulazione di libri più una questione di operosità che non di ricchezza». Tuttavia, dal momento che gli studenti andavano alle lezioni armati di penna e poiché «era compito del professore dettare il libro che stava spiegando», esiste una gran mole di questi *reportata* che costituiscono un problema molto complesso per i curatori odierni³⁷.

Le circostanze descritte da Goldschmidt ci permettono di evidenziare l'ampiezza della rivoluzione gutenberghiana che rese possibile l'esistenza di libri di testo uniformi e ripetibili:

Non può esservi dubbio che per molti scrittori medievali non era chiaro in quale momento esattamente essi cessassero di essere “amanuensi” e divenissero “autori”. Fino a che punto le informazioni acquisite dovevano essere elaborate affinché un autore potesse avere diritto al titolo di “autore” di una nuova unità nella catena della conoscenza trasmessa? Commettiamo un grave anacronismo se pensiamo che uno studioso del medioevo considerasse il contenuto del libro che stava leggendo come espressione della personalità e del pensiero di un altro. Egli lo considerava piuttosto come parte di quella grande e complessiva massa di conoscenza, la *scientia de omni scibilli*, che un tempo era stata proprietà degli antichi saggi. Tutto quello che leggeva in un vecchio e venerabile libro era da lui considerato non come l'affermazione personale di qualche autore, ma come un piccolo pezzo della conoscenza acquisita da qualcuno molto tempo prima, il quale l'aveva tratta da qualchedun altro molto tempo prima ancora di lui (p. 113).

Secondo Goldschmidt, coloro che usavano i manoscritti non soltanto erano completamente indifferenti nei confronti della cronologia delle opere che stavano leggendo o dell'«identità e personalità dell'autore, oltre che dell'epoca precisa in cui un determinato brano era stato scritto, ma altrettanto poco si aspettavano che i lettori futuri avrebbero provato interesse per loro» (p. 114). Analogamente, oggi noi non abbiamo alcun interesse nei confronti degli autori della tavola pitagorica o per la vita privata dei ricercatori nelle scienze naturali. La stessa cosa avveniva quando lo studente iniziava a «imitare» lo stile degli antichi scrittori.

Forse abbastanza è stato detto sulla natura della cultura manoscritta per gettare luce sui drastici mutamenti che si sarebbero verificati nel rapporto tra autore e autore e tra autore e lettore negli anni da Gutenberg in poi. Quando i «sommi critici» iniziarono, verso la fine del sec. XIX, a spiegare la natura della cultura manoscritta a un pubblico di lettori della Bibbia, sembrò a molte persone anche non prive di cultura che era ormai la fine per la Bibbia. Ma queste persone erano sempre vissute nell'illusione di una Bibbia prodotta dalla tecnologia della stampa. Nei secoli prima di Gutenberg le sacre scritture non avevano assolutamente avuto quello stesso carattere di omogeneità e di uniformità. Fu soprattutto il carattere di omogeneità, stimolato dalla tipografia in ogni fase della sensibilità umana, che, a partire dal sec. XVI, incominciò ad invadere le arti, le scienze, l'industria e la politica.

Ma affinché da ciò non si deduca che questo effetto della cultura tipografica è «qualcosa di cattivo», riflettiamo sul fatto che questa omogeneità è del tutto incompatibile con la cultura elettronica. Viviamo oggi nella prima parte di un'epoca per la quale il significato della cultura tipografica sta diventando altrettanto estraneo di quanto dovette esserlo quello della cultura manoscritta per il sec. XVIII. «Siamo i primitivi di una nuova cultura», disse lo scultore Boccioni nel 1911. Lungi dallo sminuire la cultura meccanica di Gutenberg, a me sembra che dobbiamo sforzarci di conservare i reali valori che essa ha conseguito. Giacché l'età elettronica, come affermava de Chardin, non è meccanica, bensì organica, e ha ben poca simpatia per i valori conseguiti attraverso la tipografia, «questa forma meccanica di scrittura» (*ars artificialiter scribendi*), come essa venne inizialmente chiamata.

**Fino a più di due secoli dopo l'invenzione della stampa
nessuno fu in grado di scoprire come mantenere un unico tono
o atteggiamento per tutta un'opera in prosa**

Un tempo nascoste nello spazio pittorico unificato della cultura gutenberghiana, molte cose che di fatto erano novità assolute finirono coll'essere considerate valide anche per gli scrittori e i lettori di prima della stampa. L'attività dello studioso consiste in buona misura nello sbarazzare il

campo di simili anacronistici presupposti. È così che le edizioni shakespeariane del sec. XIX sono diventate un vero e proprio monumento di falsi presupposti; i curatori di queste edizioni non si rendevano assolutamente conto che la punteggiatura nel 1623 e negli anni precedenti serviva a giudicare l'orecchio e non l'occhio.

Fino ad Addison, come vedremo, lo scrittore non si sentì obbligato a mantenere un atteggiamento costante nei confronti della materia da lui trattata o un tono uniforme verso il suo lettore. In breve, per secoli dopo l'invenzione della stampa, la prosa conservò un carattere orale invece che visivo. Invece di omogeneità vi era eterogeneità di tono e di atteggiamento, così che lo scrittore si sentiva autorizzato a passare da una tesi all'altra in qualsiasi momento nel bel mezzo di una frase, proprio come in poesia³⁸. Non è stato senza un profondo turbamento che recentemente gli studiosi hanno scoperto che il pronome personale di Chaucer, cioè il suo "io poetico" in quanto narratore non corrisponde a una *persona* coerente. L' "io" della narrativa medievale più che un punto di vista fisso forniva immediatezza di effetto. Allo stesso modo gli scrittori medievali usavano le costruzioni grammaticali e la sintassi, non in relazione alla sequenzialità degli eventi nel tempo o nello spazio, ma per segnare momenti di accentuazione³⁹.

E.T. Donaldson nel suo saggio *Chaucer the Pilgrim*⁴⁰, dice a riguardo di Chaucer il Pellegrino, Chaucer il Poeta e Chaucer l'Uomo: «Il fatto che vi siano tre entità separate non esclude naturalmente la probabilità, anzi la certezza, che esse si somigliassero l'un l'altra molto da vicino e che di fatto spesso fossero presenti nello stesso corpo. Ma questo non ci deve impedire di mantenerle distinte l'una dall'altra, per quanto la loro somiglianza renda difficile un simile compito».

Semplicemente non c'era a disposizione alcun esemplare di scrittore o di uomo di lettere nella prima età della stampa, così che l'Aretino, Erasmo, More, al pari di Nashe, Shakespeare e in seguito Swift furono spinti ad assumere in varia misura l'unica maschera di verità disponibile, quella del clown medievale. Se si cerca il "punto di vista" di Erasmo o di Machiavelli, se ne esce con il senso della loro imperscrutabilità. Il sonetto di Arnold a Shakespeare rappresenta un utile punto di riferimento per chiunque intenda osservare la confusione e la sorpresa del letterato di fronte al non-letterato.

Fu solo dopo un certo tempo dall'invenzione della stampa che gli scrittori e i lettori scoprirono il "punto di vista". Precedentemente è stato dimostrato come Milton sia stato il primo a servirsi nella sua poesia di una prospettiva visiva. Il mondo della prospettiva visiva, infatti, è caratterizzato da uno spazio unificato e omogeneo, ed è alieno dalla risonante diversità della parola parlata. E così il linguaggio è stata l'ultima arte ad accettare la logica visiva della tecnologia di Gutenberg, e la prima a rimbalzare nell'età elettrica.

L'accentuazione visiva del tardo medioevo confuse la devozione liturgica allo stesso modo in cui oggi essa è stata chiarificata dalla pressione del campo elettronico

Un importante settore del quale gli studiosi hanno recentemente incominciato ad occuparsi è quello della storia della liturgia cristiana. In un saggio dal titolo *Liturgy and Spiritual Personalism* apparso sulla rivista «Worship» (ottobre 1960, p. 494) Thomas Merton fa notare quanto segue:

La liturgia è nel senso originario e classico del termine una attività politica. *Leitourgeia* era un' "opera pubblica", il contributo dei liberi cittadini alla *polis*. In quanto tale, essa era distinta dall'attività economica o dalle attività concrete e personali per mezzo delle quali ci si guadagnava da vivere o si amministrava quell'impresa produttiva che era la "famiglia"... La vita privata apparteneva propriamente a coloro che non erano "persone" nel senso pieno, le donne ad esempio, i bambini, gli schiavi, la cui presenza pubblica non aveva alcun significato giacché essi non potevano partecipare alla vita pubblica della città.

In *The Liturgical Piety* Louis Bouyer ritiene che il tardo medioevo sia stata un'epoca di netta decadenza liturgica e che già fosse iniziato il processo di traduzione della preghiera e del culto collettivo nei termini visivi così inseparabili dalla tecnologia di Gutenberg. A p. 16 di questo volume si legge:

Le affermazioni di Dom Herwegen a riguardo colsero di sorpresa la maggior parte dei suoi primi lettori. Ma dobbiamo oggi riconoscere che la tendenza complessiva della ricerca contemporanea conferma le sue conclusioni, fornendo per esse prove ancora più convincenti di quelle che egli stesso forse aveva anticipato. Nella maggiore opera, di altissimo livello scientifico, della nostra epoca sulla messa cattolica, il *Missarum Solemnia* di Jungmann, la schiacciante mole di materiale probante dimostra come la storia della messa cattolica durante il medioevo sia la storia di una sempre maggiore incomprensione della cerimonia da parte del clero e dei fedeli, e di come essa abbia finito col disintegrarsi per colpa in primo luogo degli stessi liturgisti. Uno degli aspetti principali di questo processo fu, come il libro di padre Jungmann dimostra, la comparsa, nelle *Expositiones Missae* medievali, di quelle errate concezioni che abbiamo già esaminato: una eccessiva enfasi sulla presenza divina nell'eucaristia e una idea troppo sentimentale di questa presenza, che finì coll'avere un ruolo così disastroso nelle pratiche liturgiche del periodo barocco e del romanticismo.

Quanto alla nostra nuova tecnologia elettronica, forse non è facile per molti comprendere il perché di una così profonda reviviscenza liturgica nella nostra epoca, a meno di non riflettere sul carattere essenzialmente orale del "campo" elettrico. Oggi vi sono, all'interno del presbiterianesimo e di molte altre sette, vari movimenti per un rilancio liturgico del tipo di quello della Chiesa Alta anglicana. Gli aspetti meramente individuali e visivi del culto non soddisfano più. Ma in questa sede il nostro compito è di capire perché ancora prima della tipografia esistesse già una potente spinta in direzione della organizzazione

visiva del non-visivo.

Si era sviluppata nel mondo cattolico una tendenza frammentatrice e anche sentimentalistica che, come scrive Bouyer (p. 16), «dava per scontato che la messa avesse il compito di riprodurre la passione del Cristo attraverso una sorta di duplicazione mimetica, per cui ogni parte della messa rappresentava un determinato evento della Passione: ad esempio, il sacerdote all'altare che si muoveva dal lato dell'epistola al lato del vangelo era una rappresentazione del viaggio di Gesù da Pilato ad Erode...».

È chiaro che nella liturgia si verificava la stessa spinta verso la ricostruzione cinematografica per mezzo della segmentazione visiva che abbiamo visto nel libro di Huizinga sull'*autunno del medioevo* e nei principi italiani con i loro grandiosi scenari hollywoodiani dell'antichità. E segmentazione corrisponde a sentimentalismo. L'isolamento del senso della vista portò rapidamente all'isolamento di un'emozione dall'altra, cioè al sentimentalismo. "Essere sofisticati" oggi è il rovesciamento negativo del sentimentalismo, in cui i sentimenti giusti ma convenzionali vengono semplicemente anestetizzati. Mentre il necessario intreccio delle emozioni non è lontano dalla sinestesia, cioè dall'intreccio dei sensi. Huizinga ha quindi ragione nell'iniziare la sua storia del tardo medioevo descrivendolo come un'epoca di violenza emotiva e di decadenza, oltre che di intensa accentuazione visiva. La separazione dei sensi porta alla sensualità, così come la separazione delle emozioni al sentimentalismo. Bouyer non fa mai riferimento agli effetti della tipografia sulla sensibilità del Rinascimento. Ma tutto il suo libro è un ottimo vademecum per lo studente della rivoluzione guttenberghiana. Di quest'epoca egli osserva che «aspirava al super-umano invece che al soprannaturale, come testimoniano le pitture michelangiolesche; trovava piacere nell'enorme invece che nel grande, come testimoniano le statue della basilica di S. Giovanni in Laterano con il loro gesticolare isterico, e la tomba di Alessandro VII, in S. Pietro».

La stampa come immediata estensione tecnologica della persona umana aprì a questa prima epoca le porte di un potere e di una energia senza precedenti. Visivamente la stampa è molto più ad "alta definizione" del manoscritto. Vale a dire, la stampa era un mezzo molto "caldo" che faceva la sua comparsa in un mondo che per migliaia di anni si era servito del mezzo "freddo" della scrittura. Similmente i nostri "ruggenti anni Venti" furono i primi ad avvertire il caldo mezzo cinematografico ed anche il caldo mezzo radiofonico. Fu la prima grande età del consumatore. Analogamente, con la stampa l'Europa sperimentò la sua prima fase di consumo, non soltanto perché la stampa è un mezzo di comunicazione per il consumatore oltretutto una merce, ma in quanto essa insegnò agli uomini come organizzare ogni altra attività su una base lineare e sistematica. Mostrò agli uomini come creare i mercati e gli esercizi nazionali. Giacché il mezzo caldo della stampa permise agli uomini di *vedere* la propria lingua per la prima volta, e di intendere visivamente l'unità nazionale in termini di confini linguistici:

«Dobbiamo essere liberi o morire noi che parliamo la lingua che fu di Shakespeare». Con il nazionalismo di parlanti omogenei in inglese o in francese venne anche l'individualismo, come vedremo in seguito. Ma una massa visivamente omogenea è composta da "individui" in un nuovo senso soggettivo. Bouyer cita (p. 17) il passaggio nel medioevo da una devozione oggettiva a una devozione soggettiva: «Questa tendenza andò di pari passo con uno spostamento dell'accento dall'unione dell'intera Chiesa con Dio all'unione del singolo con Lui».

Un liturgista cattolico come Bouyer, che non ha alcun interesse per le pratiche di segmentazione evidenziate dall'interpretazione personale della Bibbia, coglie tuttavia la stessa tendenza alla frammentazione ne «l'insistenza dei preti a celebrare la messa per conto proprio anche quando non vi è necessità per il popolo giacché questo fatto tende soltanto ad oscurare e a spezzare quell'unità della Chiesa che non è certo un fattore di secondaria importanza nell'Eucarestia, ma è anzi il suo autentico fine». Una volta che gli studi cattolici ebbero superato la concezione del medioevo come «l'epoca cristiana per eccellenza, e [l'idea] che la civiltà e la cultura di quel periodo storico fornivano il miglior esempio dell'ideale cattolico incarnato in una realtà terrena, divenne facile vedere che il medioevo di fatto preparò la strada per l'abbandono della liturgia da parte del protestantesimo e per la degenerazione di essa in così cospicua parte del cattolicesimo post-tridentino» (p. 15).

Esaminando più avanti come la devozione medievale costituisca un'alienazione progressiva del popolo dalla liturgia, a vantaggio di grandiosi effetti visivi, Bouyer (p. 249) prova molta simpatia per i riformatori protestanti i quali, tuttavia, persero l'occasione reale per una riforma inclusiva a vantaggio di una segmentazione esclusiva:

Questo è vero non soltanto perché i riformatori reagivano contro le estreme trasformazioni della devozione tradizionale da cui queste innovazioni erano progressivamente scaturite, ma anche per il fatto che se il protestantesimo fosse stato una reazione integrale nei fatti, oltre che nelle parole, avrebbe potuto divenire un'autentica riforma. Ma il protestantesimo è in realtà il prodotto della devozione medievale in quanto esso rappresenta il frutto di ciò che in forma germinale era già contenuto in quella devozione: una prospettiva religiosa naturalistica, una volontà di ignorare sistematicamente il Mistero, una "esperienza" religiosa di tipo sentimentale in luogo del sobrio misticismo, completamente basato sulla fede, della grande tradizione cristiana.

Non è intenzione di questo libro andare oltre una spiegazione della configurazione o galassia di eventi connessi con la tecnologia di Gutenberg. Invece di parlare della "nascita del protestantesimo" come conseguenza della tipografia con la sua innovazione del testo visivo, identico per tutti, in luogo della parola orale, sarà molto più utile rilevare come la stessa liturgia della Chiesa cattolica ancora porti i segni profondi degli effetti della tecnologia visiva e della rottura dell'unità tra i sensi. "L'immagine elisabettiana del

mondo” sarebbe diventata molto più gerarchica visivamente di qualunque altra concezione medievale, non fosse altro perché la gerarchia divenne essa stessa esclusivamente visiva. Bouyer fa notare (p. 155) l’inadeguatezza di una concezione visiva della “gerarchia”: «La gerarchia è una gerarchia di ministeri (di servizio); secondo le parole di Cristo, colui che è il sommo sacerdote tra i suoi confratelli sarà anche colui che, come lo stesso Cristo, più perfettamente di chiunque altro si distinguerà come servitore del Signore». E come in passato la tendenza cattolica è stata in direzione di una separazione dei sacramenti e di una visualizzazione delle funzioni, così l’attuale rinascita liturgica aspira ad un’unità inclusiva in luogo di una esclusiva (p. 253):

Ciò vuol dire che la prima e più fondamentale condizione per una rinascita liturgica che sia veramente una rinascita in senso devozionale deve essere la conoscenza personale e la meditazione di tutta la Bibbia, entrambe da conseguire secondo le linee tracciate per noi dalla liturgia; questa rinascita implica la piena accettazione della Bibbia in quanto Verbo di Dio, e in quanto contesto e fonte perennemente vitale di autentico cristianesimo. I monaci del medioevo rimasero sensibili così a lungo alla liturgia soltanto perché, nonostante i loro difetti, essi rimasero tenacemente attaccati a questo modo biblico di accettare il cristianesimo, di meditare sulle sue verità e di viverle.

Il riferimento alle forme di devozione liturgica in mutamento nel nostro secolo ricorderà ad alcuni lettori gli analoghi mutamenti nel mondo del *management* e della organizzazione industriale. Quello che avviene all’inizio del *Re Lear* a proposito della delega dell’autorità e delle funzioni regie oggi, nell’età elettronica, sta avvenendo in senso inverso. B.J. Muller-Thym, un’influente analista aziendale, afferma⁴¹:

Le vecchie organizzazioni, a molti strati e fortemente funzionalizzate, erano caratterizzate dalla separazione tra pensiero e azione; pensare era di solito appannaggio esclusivo del vertice e non della base della piramide, delle componenti direttive e non di quelle “in linea”. Anche se l’azienda talvolta desiderava di decentralizzare la autorità, questa finiva inesorabilmente col gravitare verso la cima della struttura. Nasceva così una folta categoria di dirigenti intermedi, sparsa attraverso un indefinito numero di strati di supervisione, i cui compiti reali, come molti studi sull’organizzazione del lavoro hanno dimostrato, consistevano prevalentemente nel passare l’informazione attraverso il sistema.

Nella nostra età elettronica le strutture specialistiche piramidali, così in voga nel sec. XVI e oltre, non assolvono più ai loro compiti:

La prima scoperta fu che le strutture a organizzazione piramidale, con molti strati di supervisione e con divisioni funzionali per specialità, semplicemente non funzionavano. La catena di comunicazione tra i vertici di leadership scientifica o tecnologica e i centri operativi era troppo lunga perché il messaggio scientifico o manageriale riuscisse a essere comunicato. Ma nelle organizzazioni di ricerca, dove il lavoro in realtà veniva svolto, dopo attenti studi si scoprì che,

indipendentemente da quanto poteva prescrivere l'organigramma aziendale, vari gruppi di ricercatori con le diverse competenze richieste dal problema in esame lavoravano insieme, tagliando attraverso le linee organizzative; si scoprì che essi stessi stabilivano i criteri programmatici per il lavoro oltre ai modelli di raggruppamento che intendevano adottare; si scoprì inoltre che i modelli di raggruppamento del personale sul lavoro rispondevano alle esigenze organizzative delle loro competenze intese come conoscenze umane.

Il “campo simultaneo” delle strutture informative elettriche oggi ricrea le condizioni e il bisogno di dialogo e di partecipazione, invece che di iniziativa privata e di specializzazione, a tutti i livelli della vita sociale. Il fatto di essere immersi in queste nuove forme di interdipendenza provoca in molti una sorta di involontaria alienazione rispetto al nostro passato rinascimentale. Ma per quel che riguarda i lettori di questo libro è sperabile che essi e noi tutti riusciamo ad approfondire la nostra comprensione, sia della rivoluzione tipografica, sia di quella elettronica.

L'interfacie del Rinascimento fu la zona d'incontro tra il pluralismo medievale e la omogeneità moderna del meccanismo – una ricetta di attacco fulmineo e di metamorfosi

Un'epoca di rapida transizione esiste sulla zona di frontiera tra due culture e tra due contrastanti tecnologie. Ogni momento della sua consapevolezza è un atto di traduzione di una di queste due culture nell'altra. Oggi viviamo nella zona di frontiera tra cinque secoli di meccanicismo da un lato e la nuova elettronica dall'altro, tra l'omogeneo e il simultaneo. È doloroso, ma ricco di frutti. Il Rinascimento del sec. XVI fu un'epoca alla frontiera tra duemila anni di cultura alfabetica e manoscritta da un lato, e il nuovo meccanicismo della ripetibilità e della quantificazione dall'altro. Sarebbe stato strano, invero, se la nostra epoca non si fosse avvicinata al nuovo in termini di ciò che aveva imparato dal vecchio. È un fenomeno questo che oggi gli psicologi conoscono bene, come risulta chiaramente dal libro di John A. McGech, *Psychology of Human Learning*. Scrive McGech (p. 394): «L'influenza dell'apprendimento precedente (conservato nel presente) sull'apprendimento di nuovi materiali e sulla risposta ad essi da parte del soggetto è stato tradizionalmente designato come *trasferimento dell'apprendimento*». Nella maggior parte dei casi gli effetti di trasferimento sono del tutto sublimali. Ma si danno anche trasferimenti palesi e consapevoli. Abbiamo esaminato alcuni esempi di trasferimento di entrambi i tipi quando, all'inizio del volume, abbiamo discusso la risposta degli indigeni africani all'alfabeto e a materiali filmati. La nostra risposta di occidentali ai nuovi mezzi di comunicazione come il cinematografo, la radio o la televisione è stata in superficie una risposta di

cultura libraria alla “sfida” che da essi veniva. Ma il vero *trasferimento di apprendimento* e il mutamento dei processi e degli atteggiamenti mentali si è verificato quasi interamente a livello sublimale. Quello che apprendiamo come sistema di sensibilità attraverso la nostra lingua madre condiziona la nostra capacità di apprendere altri linguaggi, verbali o simbolici. Questo forse è il motivo per cui l'occidentale medio, fortemente alfabetizzato e immerso nelle forme lineari e omogenee della cultura a stampa, ha notevoli difficoltà a comprendere il mondo non visivo della matematica e fisica moderna. I Paesi “sottosviluppati”, cioè audio-tattili, hanno in questo caso un notevole vantaggio.

Un altro vantaggio fondamentale dei periodi di scontro e di transizione culturale è che coloro che si trovano alla frontiera tra diverse forme di esperienza, sviluppano grandi capacità di generalizzazione. Scrive McGeoch (p. 396): «La generalizzazione, similmente, è una forma di trasferimento, sia al livello relativamente semplice di riflessi condizionati... sia al livello più complesso delle generalizzazioni astratte della scienza, dove un'unica formulazione riassume una miriade di casi singoli».

Possiamo immediatamente generalizzare questa affermazione rilevando che la fase matura della cultura a stampa, che procede segmentando e omogeneizzando situazioni diverse, non favorì l'intreccio tra i vari campi e discipline che invece caratterizzò la prima fase dell'età della stampa. Quando la stampa era ancora nuova, essa costituiva una sorta di sfida al vecchio mondo della cultura manoscritta. Quando il manoscritto scomparve dalla scena e la stampa regnò suprema, non vi fu più intreccio o dialogo ma soltanto “punti di vista”. Vi è tuttavia un marcato aspetto del “trasferimento di capacità” verificatosi grazie alla tecnologia di Gutenberg che Febvre e Martin ribadiscono nel corso di tutta la loro opera (*L'Apparition du livre*). Ed è il seguente: durante i primi due secoli della stampa, fino alla fine del sec. XVII, la gran massa di libri stampati era di origine medievale. Il sec. XVI e il XVII conobbero il medioevo più di quanto lo conoscesse chiunque durante lo stesso medioevo. Allora il materiale era sparso e inaccessibile e lento da leggere. Adesso era portatile, individuale e di rapida lettura. Anche oggi le insaziabili necessità della televisione hanno riesumato e ci hanno nuovamente propinato i vecchi film, così come i bisogni dei nuovi torchi tipografici poterono essere soddisfatti soltanto con i vecchi manoscritti. Inoltre, all'epoca di cui si parla, il pubblico dei lettori era già in sintonia con questa cultura precedente. Non soltanto non vi furono all'inizio scrittori moderni, ma se vi fossero stati essi non avrebbero trovato un pubblico pronto ad accettarli, come Febvre e Martin osservano (p. 420): «La stampa facilitò il lavoro degli studiosi in alcuni campi, ma nell'insieme possiamo dire che non contribuì in alcuna misura all'accettazione delle nuove teorie della conoscenza»⁴².

Tutto questo, naturalmente, vuol dire considerare soltanto il “contenuto” delle nuove teorie e ignorare il ruolo della stampa nel fornire nuovi modelli per queste teorie e nel formare un nuovo pubblico che fosse in grado di

accettarle. Se lo si guarda soltanto dal punto di vista del “contenuto”, il successo della stampa è invero molto modesto: «Già nel sec. XV le belle edizioni dei testi classici che uscivano dalle tipografie italiane, quelle di Venezia e di Milano in particolare... avevano incominciato a fare meglio conoscere scrittori dell'antichità che pure il medioevo non aveva dimenticato...» (p. 400).

Ma il minuscolo pubblico di queste briciole umanistiche non dovrebbe fare dimenticare il lavoro reale che si veniva svolgendo durante la prima età della stampa. Febvre e Martin scrivono a questo riguardo (p. 383):

Rendere la Bibbia direttamente accessibile a un numero maggiore di lettori, non soltanto in latino ma anche in volgare, fornire agli studenti e ai docenti delle università i principali trattati dell'arsenale scolastico tradizionale, moltiplicare i libri più comuni, i breviari, i libri delle ore, necessari per eseguire le cerimonie liturgiche e le preghiere quotidiane, gli scritti dei mistici e i libri di devozione popolare, rendere soprattutto la lettura di tutte queste opere accessibile a un pubblico vastissimo, questo fu uno dei principali compiti della stampa ai suoi esordi.

Il pubblico più numeroso era quello che leggeva i romanzi cavallereschi, gli almanacchi e, soprattutto, i libri delle ore illustrati. Febvre e Martin dicono cose molto interessanti anche a proposito del potere di penetrazione della stampa nel dare forma ai mercati e all'organizzazione del capitale. Per il momento ci limiteremo in questa sede a rilevare l'importanza che i due autori attribuiscono ai primi sforzi dei tipografi per ottenere “l'omogeneità della pagina” nonostante l'equilibrio precario dei caratteri e “nonostante le serie difettose e la linearità incerta”. Sono precisamente questi gli effetti nuovi, all'epoca ancora incerti, che colpiscono i contemporanei, i quali vi scorsero una grande novità e carica significativa. Omogeneità e linearità sono le due formule della scienza e dell'arte del Rinascimento. Poiché il calcolo infinitesimale, inteso come strumento per quantificare forze e spazi, dipende dalla finzione di particelle omogenee allo stesso modo in cui la prospettiva dipende dall'illusione della terza dimensione su superfici piate.

Chi conosce l'opera di Tommaso Moro sa quanto spesso egli si scontrasse con la nuova passione per l'omogeneità dei settari della sua epoca. Il nostro interesse in questa sede non è per la teologia, ma per la nuova esigenza psichica di omogeneità, in qualsiasi campo essa si sia manifestata. Il seguente brano è tratto da «Una lettera di Sir Thomas More, Cavaliere, in cui egli denuncia gli scritti erronei di John Firth contro il Benedetto Sacramento dell'Altare»⁴³.

Se egli dicesse che le parole di Cristo, oltre al significato letterale, possono essere intese in senso allegorico, sarei certamente d'accordo con lui. Poiché quasi ovunque nelle sacre scritture vi è un così gran numero di parole, ciascuna delle quali richiede una spiegazione allegorica, che esse devono essere tradotte in un qualche altro significato spirituale, oltre al vero, semplice e chiaro significato che

è il primo che si intende dalla lettera. Ma, d'altro canto, anche se in alcune parole della scrittura null'altro si intende se non allegoria, l'andare oltre e in un altro luogo della scrittura e cancellare con una allegoria il vero significato letterale, come egli fa qui, questa è la colpa che troviamo in lui. La quale, se viene tollerata, renderà necessariamente tutto quanto la scrittura dice a riguardo di un qualsiasi punto di fede di nessuna efficacia o validità. Mi meraviglio quindi che egli non tema di affermare che le parole di Cristo intorno al Suo corpo e al Suo sangue, debbono essere necessariamente intese come una similitudine o una allegoria del vino e della porta.

Ora egli sa tutto ciò molto bene, che alcune parole pronunciate per bocca di Cristo e riportate nelle sacre scritture debbono essere comprese solo per via di similitudine o di allegoria: ma da ciò non segue necessariamente che ogni parola di Cristo in ogni altro luogo non sia altro che una allegoria.

More afferma che Firth intende tutta la scrittura come uno spazio continuo, uniforme e omogeneo, esattamente come lo spazio della nuova pittura del tempo. La nuova omogeneità della pagina stampata sembrò ispirare una fede subliminale nella validità della Bibbia stampata, la quale scavalcava da un lato la tradizionale autorità orale della Chiesa e dall'altro il bisogno di un'attività scientifica critica e razionale. Fu come se la stampa, per la sua qualità di merce uniforme e ripetibile, avesse il potere di creare una nuova superstizione ipnotica del libro, rendendolo indipendente e immune da ogni intervento umano. Nessuno che avesse letto i manoscritti avrebbe potuto raggiungere questo stato mentale a riguardo della natura della parola scritta. Ma l'assunto della ripetibilità omogenea derivante dalla pagina stampata, una volta esteso a tutti gli altri campi della vita associata, portò gradualmente a tutte quelle forme di produzione e di organizzazione sociale, da cui il mondo occidentale ha tratto molte soddisfazioni e quasi tutte le sue caratteristiche salienti.

Pietro Ramo e John Dewey furono due rappresentanti di una sorta di *surf* pedagogico, cavalcarono cioè le onde di due periodi antitetici: l'epoca di Gutenberg e quella di Marconi o elettronica

Nella nostra epoca John Dewey si è sforzato di ricondurre la pedagogia alla sua fase primitiva, cioè precedente alla stampa. Egli voleva fare uscire lo studente dal ruolo passivo di consumatore di apprendimento uniformemente confezionato. Di fatto Dewey, nella sua reazione nei confronti della cultura a stampa passiva, stava praticando una sorta di *surf* sulla nuova onda elettronica. Quell'onda si è dispiegata ormai del tutto, coprendo interamente la nostra epoca. Nel sec. XVI la grande personalità nel campo della riforma pedagogica fu Pietro Ramo (1515-1572), un francese che seppe cavalcare l'onda gutenberghiana. Walter Ong ci ha finalmente fornito uno studio adeguato

della personalità di Ramo, situandolo nel contesto della tarda scolastica, da cui proveniva, e delle nuove aule orientate verso la stampa per le quali Ramo elaborò i suoi programmi visivi. Il libro stampato costituiva un nuovo strumento visivo disponibile per tutti gli studenti rendendo obsoleta la vecchia pedagogia. Il libro era letteralmente una macchina didattica mentre il manoscritto era stato soltanto una rozza forma di strumento per insegnare.

Se i nostri odierni sperimentatori di mezzi di comunicazione e di vari ausili didattici fossero esistiti nel sec. XVI, gli amministratori delle università, frastornati dalla nuova macchina didattica, il libro stampato, avrebbero chiesto loro di scoprire se essa sarebbe stata in grado di svolgere appieno i propri compiti educativi. Poteva uno strumento privato e portatile come il nuovo libro prendere il posto del libro che ciascun studente faceva a mano e imparava a memoria mentre lo faceva? Poteva un libro che veniva letto rapidamente e addirittura in silenzio prendere il posto di un altro che veniva letto lentamente ad alta voce? Potevano gli studenti formati su questi libri stampati essere all'altezza degli abili oratori e dialettici prodotti con mezzi manoscritti? Facendo uso dei metodi che vengono oggi usati per la radio, il cinema, la televisione, i nostri sperimentatori avrebbero, dopo approfondito esame, riferito, più o meno, quanto segue: «Sì, per quanto strano e ripugnante possa sembrare, la nuova macchina didattica consente agli studenti di imparare almeno quanto prima.

E inoltre sembra che essi abbiano più fiducia nel nuovo metodo che secondo loro permetterebbe di acquisire nuove e diverse forme di conoscenza».

Gli sperimentatori, in altri termini, avrebbero completamente ignorato il carattere specifico della nuova macchina. Essi non avrebbero fornito alcuna indicazione circa i suoi eventuali effetti. Non c'è bisogno di speculare sul perché di questa situazione. Vi è un libro recente che cerca di valutare questi effetti: *Television in the Lives of Our Children* di Wilbur Schramm, Jack Lyle e Edwin B. Parker. Quando avremo visto la ragione della totale incapacità di questo libro di affrontare il tema che si era proposto, capiremo anche perché nel sec. XVI gli uomini non ebbero alcuna idea della natura e degli effetti della parola stampata. Schramm e colleghi non compiono alcuna analisi dell'immagine televisiva; essi danno per scontato che, a parte i programmi, cioè i contenuti, la televisione è un mezzo neutro al pari di ogni altro. Per saperne di più, questi ricercatori avrebbero dovuto avere una più completa conoscenza delle varie forme artistiche e dei modelli scientifici del secolo scorso. Analogamente nessuno può scoprire alcunché sulla natura o sugli effetti della stampa senza studiare attentamente la pittura del Rinascimento e i nuovi modelli scientifici dell'epoca.

Ma vi è un presupposto nell'opera di Schramm e colleghi che ci sembra particolarmente significativo. È un presupposto che essi hanno in comune con Don Chisciotte, il presupposto cioè che la stampa è il criterio fondamentale della realtà. Schramm sembra dare per scontato che i mezzi di comunicazione

non tipografici siano orientati verso “l’immaginazione”: «Esaminando questi bambini da un altro punto di vista, vediamo che il 75% del più alto gruppo socioeconomico usa abbondantemente materiali stampati... mentre i bambini del più basso gruppo socioeconomico hanno una maggiore probabilità di servirsi della televisione, e di essa soltanto».

Dal momento che la stampa è così importante come parametro o quadro di riferimento per studiosi come Schramm nei loro esperimenti scientifici, sarà meglio continuare a cercare di capire che cosa essa sia e faccia. Ed è qui che l’opera di Ramo ci può essere di grande aiuto. Perché così come Dewey, in modo molto confuso, cercava di spiegare agli educatori il significato della nuova età elettronica, allo stesso modo Ramo formulò un nuovo programma per ogni fase del processo di apprendimento nel sec. XVI. Padre Ong, al termine di un recente articolo su “*Ramist Classroom Procedure and the Nature of Reality*”⁴⁴, afferma che per Ramo e i suoi seguaci è la loro versione del corso di studi che tiene il mondo unito. «Niente è accessibile per essere “usato”... fino a quando non è stato inserito nel corso di studi. L’aula scolastica è implicitamente una porta sulla realtà, e di fatto l’unica porta». Ora questa idea, nuova nel sec. XVI, domina ancora inconsapevolmente la mente di Schramm nel sec. XX. Dewey invece è l’esatto contrario di Ramo nel suo tentativo di liberare la scuola dall’incredibile concezione ramista di essa come immediata appendice della stampa e come massimo elaboratore e ostacolo supremo, attraverso il quale i giovani e tutta la loro esperienza debbono essere filtrati per potere essere accessibili all’“uso”. Ramo aveva completamente ragione nell’insistere sulla supremazia nell’aula scolastica del nuovo libro stampato perché soltanto colà gli effetti omogeneizzanti del nuovo mezzo di comunicazione potevano essere inculcati con forza in giovani esistenze. Gli studenti, elaborati in questo modo dalla tecnologia della stampa, erano in grado di tradurre ogni sorta di problema e di esperienza nel nuovo tipo visivo di ordine lineare. Giacché una società nazionalista tesa a sfruttare tutta la sua forza lavoro per i comuni fini commerciali, finanziari, produttivi, e distributivi, non aveva certo bisogno di molta lungimiranza per capire che questo tipo di istruzione doveva essere resa obbligatoria. Senza l’alfabetizzazione universale è invero difficile sfruttare dappieno la riserva di forza lavoro. Napoleone ebbe grosse difficoltà a fare marciare e ad addestrare alle armi i contadini e i semianalfabeti, e adottò la pratica di legare loro i piedi con cordicelle di quarantacinque cm di lunghezza per far sì che acquisissero il necessario senso di precisione di uniformità e di ripetibilità. Ma il pieno sviluppo delle risorse di forza lavoro operato dall’alfabetizzazione nel sec. XIX si sarebbe verificato soltanto dopo le applicazioni commerciali e industriali della tecnologia della stampa a tutte le fasi del sapere, del lavoro e dello svago.

Rabelais ci mostra una visione del futuro della cultura tipografica come di un paradiso consumistico di conoscenza

applicata

Chiunque anche solo affronti il problema di Gutenberg molto presto finisce con l'imbattearsi nelle lettere di Gargantua a Pantagruelle. Rabelais, molto prima di Cervantes, elaborò un vero e proprio mito o prefigurazione dell'intero complesso della tecnologia tipografica. Il mito di Cadmo, secondo il quale il re Cadmo seminò i denti di drago, cioè le lettere dell'alfabeto, dai quali nacquero dalla terra schiere di armati, è una forma sintetica e precisa di mito orale. Come è giusto per il mezzo della stampa, Rabelais si serve invece di una forma verbosa di intrattenimento di massa.

Ma la sua visione del futuro gigantismo e dei futuri paradisi del consumatore fu senz'altro giusta. Vi sono di fatto quattro miti fondamentali della trasformazione gutenberghiana delle società. Oltre al Gargantua, essi sono: il *Don Chisciotte*, la *Dunciad* e *Finnegans Wake*. Ciascuna di queste opere meriterebbe un volume a sé per esaminare i rapporti tra essa e il mondo della tipografia; come che sia, nelle pagine seguenti cercheremo di esaminare ciascuna di esse in una qualche misura.

Se facciamo prima una pausa e diamo uno sguardo alla meccanizzazione nei suoi stadi più avanzati sarà facile vedere poi cos'è che eccitava tanto Rabelais nella sua prima fase. Nel suo studio sulla democratizzazione dei beni di consumo privilegiati, dal titolo *Mechanization Takes Command*, Siegfried Giedion esamina il significato della catena di montaggio nelle sue ultime fasi esplicitate (p. 457):

Otto anni più tardi, nel 1865, la carrozza letto di Pullmann, il *Pioneer*, incominciò a democratizzare il lusso aristocratico. Pullmann aveva lo stesso istinto che fu di Henry Ford mezzo secolo più tardi per smuovere i gusti latenti del pubblico fino a trasformarli in esigenze. Le carriere di entrambi questi uomini furono incentrate intorno allo stesso problema: come è possibile rendere democratici gli strumenti di comodità che in Europa sono esclusivamente riservati alle classi economicamente privilegiate?

Rabelais è interessato alla democratizzazione della conoscenza operata dalla abbondanza di vini provenienti dalle tipografie. Il torchio tipografico infatti deriva il proprio nome dalla tecnologia che la stampa prese a prestito dalla fabbricazione del vino. La conoscenza applicata che proveniva dalla stampa doveva prima o poi essere portatrice di benessere oltre che di sapere.

Se vi poteva essere qualche dubbio a proposito del mito di Cadmo e dei denti di drago come metafora della tecnologia del geroglifico, non può esservene alcuno a proposito dell'insistenza di Rabelais sul *Pantagruelion* come simbolo e immagine della stampa a caratteri mobili. *Pantagruelion* è infatti il nome della pianta della canapa con cui si fabbricano le corde. La cardatura, sminuzzamento e tessitura della pianta produssero le corde lineari e i legami delle più grandi imprese sociali. Rabelais ebbe una visione dell'intero

“mondo nella bocca di Pantagruale”, che non è niente altro che la concezione molto alla lettera del gigantismo come risultato della semplice aggregazione per addizione di parti omogenee. E, ancora una volta, la sua visione era esatta come noi in questo nostro secolo possiamo in retrospettiva facilmente testimoniare. È nella sua lettera a Pantagruale a Parigi che Gargantua pronuncia la sua lode della tipografia:

Ora sono tutte le discipline restituite, e le lingue instaurate: la Greca, senza la quale è vergogna che una persona si chiami dotta, l'Ebraica, la Caldaica, la Latina. Ed è praticata con tanta eleganza e correzione quell'arte della stampa, che era stata inventata al tempo mio per ispirazione divina, così come, per contrappeso, l'artiglieria per suggestione diabolica. Tutto il mondo è pieno di persone sapienti, di precettori dottissimi, di vastissime biblioteche, e sono del parere che mai ai tempi di Platone, né di Cicerone, né di Papiniano, non vi fu tanta comodità di studio come ne troviamo adesso. E non sarà più il caso di trovare in qualche carica né nelle buone compagnie nessuno che non sia stato ben messo a punto nell'officina di Minerva. Vedo persino i briganti, gli aguzzini, gli avventurieri, i palafrenieri di adesso, più dotti dei dottori e predicatori del tempo mio. Che dirò ancora? Le donne e le giovinette hanno aspirato a questa lode e manna celeste della buona cultura⁴⁵.

Anche se il lavoro principale fu fatto da Cromwell e da Napoleone, l'artiglieria (cioè i cannoni) e la polvere da sparo avevano almeno incominciato a livellare i castelli, le classi, e le distinzioni feudali. Analogamente, dice Rabelais, la stampa ha iniziato a omogeneizzare le persone e i talenti. Più tardi, in quello stesso secolo, Francis Bacon profetizzava che il suo metodo scientifico avrebbe livellato tutti i talenti e avrebbe permesso perfino a un bambino di fare importanti scoperte scientifiche. E, come vedremo, il “metodo” di Bacone fu il prolungamento dell'idea della nuova pagina stampata all'intera enciclopedia dei fenomeni naturali. Vale a dire, il metodo di Bacone mette alla lettera tutta la natura nella bocca di Pantagruale.

Il commento di Albert Guérard su questo aspetto di Rabelais nel suo volume *The Life and Death of an Ideal* (p. 39), è il seguente:

Questo trionfante pantagruelismo ispira i capitoli, pieni di estrosa erudizione, di conoscenza pratica e di entusiasmi poetici, che egli alla fine del terzo libro dedica alla lode della benedetta erba pantagruelion. Letteralmente, il pantagruelion è la semplice canapa; simbolicamente, è l'operosità umana. Coronando i mirabolanti successi della sua epoca con vanterie e profezie ancora più mirabolanti, Rabelais dapprima ci mostra l'uomo che in virtù di questo pantagruelion esplora le più remote regioni del globo. «E così Taprobana ha veduto la Lapponia, Giava ha conosciuto i monti Rifei», gli uomini hanno potuto «valicare il mare Atlantico, passare i due Tropici, virare sotto la zona Torrida, misurare tutto lo Zodiaco, passeggiare sotto l'Equinoziale, prendere in vista l'uno e l'altro Polo, a fiore del loro Orizzonte». Allora, «le Intelligenze celesti, gli Dei sia marini che terrestri, ne son rimasti tutti spaventati». Cosa può impedire a Pantagruale e ai suoi figli di scoprire erbe ancora più potenti per mezzo delle quali essi potranno addirittura

scalare lo stesso cielo? Chissà che essi non possano un giorno inventare «un'erba di somigliante energia, mediante la quale potranno gli uomini visitare le sorgenti della grandine, le scaturigini delle piogge, e l'officina delle folgori: potranno invadere i regni della Luna, penetrare il territorio dei regni celesti, e là prendere alloggio... e vorranno sedersi a tavola con noi e prendersi le nostre Dee per donne, che è il solo mezzo per essere deificati»^{xiii}.

La visione rablesiana di nuovi strumenti e forme di interdipendenza umana era una prospettiva di potere infinito attraverso l'uso della conoscenza applicata. Il prezzo da pagare per conquistare il nuovo mondo di dimensioni gigantesche era semplicemente di entrare nella bocca di Pantagruale. Eric Auerbach dedica l'undicesimo capitolo di *Mimesi: il realismo nella letteratura occidentale* al «Mondo nella bocca di Pantagruale». Auerbach riporta alcuni dei predecessori della favola di Rabelais per rendere giustizia all'originalità dello stesso Rabelais, il quale «mantiene un costante intreccio di diversi luoghi, diversi temi, diversi livelli di stile». Al pari della posteriore *Anatomy of Melanchony* di Robert Burton, Rabelais si attiene al «principio dell'intreccio più vario tra diverse categorie di eventi, di esperienza, di conoscenza, oltre che di dimensioni e di stili».

Ancora, Rabelais è simile a un glossatore medievale di diritto romano che argomenta le sue tesi assurde con un profluvio di conoscenze che manifestano «rapidi passaggi all'interno di una molteplicità di punti di vista diversi». Vale a dire, Rabelais è uno scolastico per il suo procedere a mosaico, sovrapponendo consapevolmente l'antica farragine alla nuova tecnologia della stampa, individuale e fornita di un unico punto di vista. Al pari di un poeta inglese dello stesso periodo, John Skelton (di cui C.S. Lewis scrive: «Skelton ha cessato di essere un uomo ed è divenuto una folla»)⁴⁶, Rabelais è un frotto collettivo di scolastici e di glossatori orali improvvisamente sfociato nel mondo visivo costruito in termini individualistici e nazionalistici. È proprio l'incongruenza di questi due mondi, che si mescolano e si fondono proprio nel linguaggio rablesiano, che ci dà quella particolare sensazione di attualità, a noi che – al pari di Rabelais – viviamo in modo ambivalente tra culture separate e distinte. Due culture o due tecnologie possono, come le galassie astronomiche, penetrare l'una dentro l'altra senza entrare in collisione: ma non senza che muti la configurazione di ciascuna. Analogamente, nella fisica moderna troviamo il concetto di “interfacie”, cioè dell'incontro e metamorfosi di due strutture. Questa “interfacialità” è appunto la chiave del Rinascimento, così come lo è anche del nostro sec. XX.

La tanto decantata rozza tattilità di Rabelais è l'imponente risacca della cultura manoscritta che va scomparendo

Una delle caratteristiche più salienti di Rabelais nella sua qualità di uomo al

confine tra due culture, è il modo in cui il tatto diventa in lui così amplificato da finire quasi coll'essere isolato. Questa sua estrema tattilità denuncia il suo medievalismo ed egli la getta consapevolmente a piene mani contro il nuovo nitido muro visivo della cultura tipografica. Nel suo *Rabelais*, John Cowper Powys pone la questione nel modo seguente:

Una caratteristica eccezionale di Rabelais fu la sua capacità – una capacità posseduta anche da Walt Whitman – di concentrare un'immensa energia magnetica nel godimento di sostanze solide come la pietra e il legno (come se questi materiali inanimati fossero in grado di rispondere agli abbracci o fossero buoni da mangiare!), rendendo di fatto queste cose porose, potremmo quasi dire, nei confronti dei desideri di tutto il pianeta. Questa caratteristica fu tenuta sotto controllo con humor e senso della misura; ma come principali di un vero archetipo, è qualcosa che ho imparato da essa, mantenuta in questi giusti limiti, sia una delle caratteristiche mio fratello, A.R. Powys, e dal suo modo di manipolare la pietra e il legno.

Quanto Powys dice in queste righe sulla tattilità e sulla affinità per la pietra e per il legno si riallaccia a molte delle cose che sono state dette precedentemente a proposito delle caratteristiche audio-tattili della scolastica e dell'architettura gotica. È con questa forma tattile e uditiva, e comunque sempre così poco letteraria, che Rabelais ottiene i suoi effetti rozzi e salaci. Come per James Joyce, un altro maestro moderno del mosaico tattile medievale, Rabelais pretendeva dal pubblico che passasse la vita a studiare la sua opera. «Voglio che ogni singolo lettore metta da parte la propria occupazione, abbandoni il proprio commercio, rinunci alla propria professione e si concentri interamente sulla mia opera». Joyce disse la stessa cosa e, al pari di Rabelais, si servì liberamente del nuovo mezzo di comunicazione in un modo tutto speciale. Per Joyce, dall'inizio alla fine di *Finnegans Wake*, la televisione è “la carica della brigata leggera”, e l'intero mondo è contenuto in un unico libro.

E in più Rabelais dà al lettore una buona bastonatura tattile:

Di modo che, per mettere ormai fine a questo prologo, così come io mi do' a centomila panieri di bei diavolini, corpo e anima, trippe e budelli, nel caso che in tutta la storia mi scappi una sola bugia: allo stesso modo vi prenda il fuoco di Sant'Antonio, e il ballo di San Vito, e ch'a v' ciapa 'n azzident, e vi azzoppi la podagra, e vi venga il cacasangue al culo, e il fuoco vivo di ricche racche, fino come il pel di vacche, lesto come il vivo argento, vi possa entrar nel fondamento; e possiate cadere in zolfo, in fuoco e in abisso, come Sodoma e Gomorra, nel caso che non crediate fermamente a tutto quello che io vi andrò raccontando in questa mia presente Cronaca^{xiv}.

La tipografia in quanto prima meccanizzazione di un'arte manuale è in se stessa il perfetto esempio non di una nuova conoscenza, bensì di una conoscenza applicata

D'altra parte, la sorprendente separazione della qualità tattile nel linguaggio si manifesta in Rabelais ed in alcuni elisabettiani, come ad esempio Nashe, come uno sviluppo estremo proprio di questa qualità. In seguito essa si separò sempre più dal linguaggio finché, nel sec. XIX, Hopkins e i simbolisti non incominciarono a lavorarvi sopra. Il punto di queste osservazioni apparirà più chiaramente quando esamineremo l'ossessione del sec. XVI nei confronti della quantificazione. Poiché il numero e la misura sono le forme della tattilità, ed essi ben presto lasciarono, come vedremo, il campo visivo delle lettere umaniste. Una netta separazione tra il numero, linguaggio della scienza e le lettere, linguaggio della civiltà, si verificò durante il tardo Rinascimento. Ma la prima fase di questa separazione fu, come vedremo, il metodo ramista dell'"utilizzo" e della conoscenza "applicata" grazie alla cultura tipografica. L'applicazione consisté nell'interruzione e nella separazione visiva dell'azione dell'amanuense. Questo è il motivo per cui, una volta che fu elaborata questa soluzione del problema della meccanizzazione, essa poté essere estesa alla meccanizzazione di molte altre azioni. Inoltre, la mera abitudine alle forme ripetitive e lineari della pagina stampata rese la gente fortemente propensa a trasferire questo metodo a ogni sorta di problemi. Febvre e Martin affermano in *L'Apparition du livre* (p. 28), ad esempio, che un grande stimolo alla fabbricazione della carta derivò fin dal sec. XI dalla scoperta di un metodo che trasformava "le mouvement circulaire en mouvement alternatif". Il passaggio fu dalla macina al pestello, in modo molto simile al passaggio che nella stessa epoca si verificò dalla prosa periodica ciceroniana alla prosa seneciana del periodo spezzato. Il passaggio dalla macina al pestello implica la rottura di una operazione continua in una operazione segmentata! E gli autori affermano: «Questa invenzione era stata all'origine di numerosi rivolgimenti industriali». La stampa, che sarebbe stata madre di tutti i *bouleversements* a venire, fu essa stessa un vero e proprio grappolo o galassia di tecnologie precedentemente acquisite.

L'affermazione di Usher nella sua *History of Mechanical Inventions* (p. 239) è fondamentale:

L'insieme delle tecniche contenute nel libro stampato e illustrato rappresentano un notevole esempio della molteplicità di azioni individuali e di invenzioni necessarie a realizzare un nuovo risultato. Nel suo complesso un prodotto come il libro comporta: l'invenzione della carta e di inchiostri a base di olio, lo sviluppo della tecnica dell'intaglio su legno e... dei blocchi di legno, lo sviluppo del torchio e della speciale tecnica di torchiatura necessaria per la stampa.

La storia della carta è per certi aspetti un argomento a parte, ma deve essere chiaro che la diffusione della stampa non avrebbe potuto essere andata molto

avanti senza questo mezzo di base. La pergamena è difficile da manipolare, costosa e la sua disponibilità è fortemente limitata. I libri sarebbero rimasti oggetti di lusso se la pergamena fosse stata l'unico mezzo di diffusione disponibile. Il papiro è duro, fragile e inadatto alla stampa. L'introduzione dalla Cina in Europa della fabbricazione della carta di lino fu quindi un'importante condizione preliminare. L'origine di questo prodotto in Estremo Oriente e il suo trasferimento in Europa via terra sono stati oggi sufficientemente verificati, così che la cronologia di questi spostamenti è stata ormai adeguatamente stabilita...

Il fatto che la stampa a caratteri mobili sia stata un evento strettamente legato alla precedente tecnologia dell'alfabeto fonetico è la ragione principale per avere studiato i secoli che hanno preceduto Gutenberg. La scrittura fonetica fu l'indispensabile preludio. Per lo stesso motivo la scrittura ideografica cinese si dimostrò un ostacolo insormontabile per lo sviluppo della tecnologia della stampa nella cultura di quel Paese. Oggi, avendo deciso di alfabetizzare la loro scrittura, i cinesi hanno scoperto che devono anche spezzare le loro strutture verbali in sillabe prima di potervi applicare l'alfabeto fonetico. Riflettere su questa situazione ci aiuterà a capire perché la scrittura alfabetica prima e la stampa poi portarono alla separazione analitica dei rapporti interpersonali e delle funzioni interne ed esterne nel mondo occidentale. E così per tutto *Finnegans Wake* Joyce ribadisce più volte il tema degli effetti dell'alfabeto sull'"uomo con una mentalità abcdiana", per sempre «bisbigliante il suo oh (qui di nuovo attento e incomincia di nuovo a rendere simili tra loro il senso del suono e il suono del senso)» (p. 121) e invita tutti a «armonizzare le vostre risposte abcdiate» (p. 140).

La nuova base ad olio per la stampa venne «dai pittori e non dai calligrafi», e «la stoffa più sottile e i torchi da uva costituirono la maggior parte degli elementi necessari per la pressa tipografica... mentre i problemi principali di innovazione riguardarono l'arte dell'intaglio e della fonditura...»⁴⁷. Gli orafi e molti artigiani furono necessari per realizzare quella «famiglia» di invenzioni che insieme costituiscono la stampa. La storia è così complessa che una domanda è sorta: «Che cosa ha inventato Gutenberg?». Scrive Usher (p. 247): «Sfortunatamente non è possibile dare una risposta del tutto conclusiva poiché non abbiamo testimonianze contemporanee veramente attendibili a riguardo dei procedimenti con i quali venivano prodotti i primi libri». Similmente, la casa automobilistica Ford non conserva traccia dei reali procedimenti usati nella costruzione delle sue prime automobili.

Il presente libro vuole appunto cercare di indicare le reazioni contemporanee alla nuova tecnologia della stampa, allo stesso modo in cui negli anni a venire gli storici documenteranno gli effetti della radio sul cinema e della televisione nell'orientare la gente verso nuove concezioni di spazio, ad esempio lo spazio di una piccola automobile utilitaria. Sembrò del tutto naturale a Rabelais cantare un inno di lode al libro stampato, prodotto della nuova pressa vinicola. Il seguente brano, tratto dal contestato libro quinto di *Gargantua e Pantagruèle* ci sembra, nel contesto di quanto ho detto a proposito

della metafora dominante e costante della nuova pressa tipografica nella sua concezione complessiva, essere integralmente rablesiano.

O
Bottiglia
Tutta piena
Di misteri,
D'un'orecchia
Ti vo' sentire:
Tu non differire
Il motto a profferire
Dal qual pende il mio cuore!
Tutto quel divino e nettareo liquore
Che sta ne' tuoi bei fianchi rinchiuso:
Bacco, che fu dell'India il vincitore,
Tiene in serbo ogni verità.
Vino tanto divin, da te ben lunge stanno
Ogni bassa menzogna ed ogni inganno,
Sempre sia lieta l'alma di Noè,
Che di te ci ha fatto il dono.
Dimmi quel motto, ti prego,
Che mi toglierà di pena.
Così mai non si perda
Goccia alcuna di te, sia bianca o nera,
O bottiglia
Tutta piena
Di misteri!^{xv}

Ogni tecnologia ideata e esternata dall'uomo ha il potere di ottundere la consapevolezza umana durante il periodo della sua prima interiorizzazione

Che saggezza e conoscenza fossero il distillato della pressa tipografica sembrò un'ovvia metafora a chiunque nel sec. XVI. Curt Bühler nel volume *The Fifteenth Century Book; the Scribes; the Printers; the Decorators* rileva quanto profondamente il libro stampato fosse radicato nella cultura precedente. Bühler parla del «numero molto considerevole di tali manoscritti copiati dai libri stampati» che sono pervenuti fino ai nostri giorni. «Di fatto, naturalmente, vi è ben poca differenza reale tra i manoscritti del sec. XV e gli incunaboli (e bene farebbe lo studente dei primissimi sviluppi della stampa a considerare la nuova invenzione come la considerarono i primi tipografi, cioè semplicemente come un'altra forma di scrittura), in questo caso “artificialiter scribere”» (p. 16). La “carrozza senza cavalli” si trovò un certo periodo nello stesso stato di ambiguità del libro stampato.

I dati forniti da Bühler sulla coesistenza pacifica tra l'amanuense e il

tipografo risulteranno nuovi e graditi per molti lettori:

Che successe quindi agli amanuensi? Che successe alle varie categorie di scrittori di opere letterarie che esercitavano il loro mestiere prima del 1450, una volta che la stampa tipografica si fu affermata? Gli scrittori di professione, precedentemente impiegati nei grandi *scriptoria* apparentemente non fecero altro che cambiare il proprio titolo, divenendo, dopo di allora, calligrafi; ad ogni modo, essi continuarono a fare esattamente quello che avevano fatto per secoli. Da un lato, si deve tenere a mente che i calligrafi per forza di cose orbitavano principalmente, se non esclusivamente, intorno al commercio delle ordinazioni di lusso. Dall'altro, prima della fine del sec. XVI (e più completamente forse solo nel sec. XVI) non apparve chiaramente che la calligrafia era diventata ormai un'arte applicata o, nel caso peggiore, un semplice passatempo. Gli stessi *scriptoria* non sembra siano stati in grado di competere con le tipografie e le case editrici che si svilupparono susseguentemente, anche se alcuni di essi riuscirono a sopravvivere trasformandosi in librerie. Coloro che lavoravano in essi, comunque, poterono scegliere tra vane alternative possibili: potevano cercare di entrare alle dipendenze di mecenati di sicura fortuna per eseguire opere di lusso su ordinazione; oppure potevano entrare a far parte della schiera di amanuensi itineranti (quasi sempre di origine germanica o dei Paesi Bassi) che vagarono in quegli anni per tutta l'Europa e arrivarono anche in Italia. Alcuni amanuensi si allearono col nemico e divennero essi stessi tipografi – anche se alcuni non avendo fortuna nella nuova professione, lasciarono le presse e tornarono alla vecchiaia. Vi sono quindi sufficienti prove che un amanuense verso la fine del sec. XV poteva ancora guadagnarsi da vivere con la sua penna (pp. 26-27).

Usher ha chiarito molto bene che la costellazione di eventi e di tecnologie che si trovarono uniti nella mente e nell'epoca di Gutenberg è alquanto opaca. Nessuno oggi è in grado di dire neppure che cosa abbia esattamente inventato Gutenberg. Per citare una famosa battuta di Joyce, dobbiamo «affondare profondamente, altrimenti non riusciremo a toccare la fonte cartesiana». Soltanto nella nostra epoca si è incominciato a cercare di rispondere alla domanda: «Che cos'è un'impresa?». B.J. Muller-Thym risponde che è una macchina per produrre ricchezza, erede delle organizzazioni per produrre ricchezza delle età pre-industriali. Nel porre la domanda *Cos'è la cibernetica?* come titolo di un suo libro, G.T. Guilbaud fa riferimento all'opera di Jacques Lafitte, ingegnere e architetto, affermando (pp. 9-10) che mentre oggi nessuno dubita «dell'importanza di dedicarsi allo studio delle macchine come fine a se stesso»

...venticinque anni fa, come ha indicato Lafitte nel suo libro, la scienza delle macchine non esisteva. Frammenti elementari di essa potevano essere trovati qua e là nelle opere degli ingegneri, negli scritti dei filosofi e dei sociologi, in romanzi e in saggi, ma niente di sistematico era stato fino a quel momento creato.

«Le costruzioni *organizzate* dell'uomo»... queste sono le nostre macchine. Dal coltello primitivo di selce alla fresatrice moderna, dalla rozza capanna alla perfetta abitazione dei nostri giorni, dal semplice abaco alle enormi macchine calcolatrici – che varietà dalla quale estrarre caratteristiche comuni e tentare una

classificazione utile! Il concetto di macchina è altrettanto difficile da definire di quello di organismo vivente; un grande ingegnere una volta parlò in effetti di «zoologia artificiale». Ma ciò di cui si ha bisogno con maggiore urgenza non sono le definizioni o le classificazioni.

Ecco la formulazione di Lafitte: «Poiché siamo i loro costruttori noi ci illudiamo molto spesso credendo di sapere tutto quello che è necessario sulle macchine. Nonostante lo studio e la costruzione di macchine di ogni sorta sia legato in buona misura ai progressi della meccanica, della fisica e della chimica, la meccanologia – la scienza delle macchine in quanto tali, la scienza delle costruzioni organizzate dell'uomo – non è una branca di queste scienze. Il suo posto è altrove, tra le file delle discipline scientifiche»^{xvi}.

Ci sembrerà sempre più strano e incomprensibile che gli uomini abbiano scelto di sapere così poco di cose per le quali hanno fatto così tanto. Forse era questo che notava ironicamente Alexander Pope quando scriveva:

Una sola scienza a un solo intelletto è appropriata
Tanto vasta è l'arte tanto la natura umana limitata

Poiché egli sapeva bene che questa era la formula della torre di Babele. Ad ogni modo, con la tecnologia di Gutenberg entriamo nell'età del decollo della macchina. Il principio della segmentazione delle azioni, delle funzioni e dei ruoli divenne applicabile sistematicamente ogni volta che lo si volesse. Fondamentalmente si tratta del principio della quantificazione visiva scoperto nel tardo medioevo, come ha spiegato Clagett. Il principio per cui elementi non visivi, come il movimento e l'energia, vengono tradotti in termini visivi è il principio stesso della conoscenza "applicata" in ogni momento dello spazio e del tempo. La tecnologia gutenberghiana estese questo principio alla scrittura, al linguaggio e alla codificazione e trasmissione di ogni genere di apprendimento.

Con Gutenberg l'Europa entra nella fase tecnologica del progresso quando il mutamento in quanto tale diventa la norma archetipa della vita sociale

In un'epoca che scoperse questa tecnica di traduzione come strumento di conoscenza applicata, era prevedibile che essa venisse ovunque avvertita del tutto consapevolmente come una novità. Sir Philip Sidney, nella sua *Defence of Poetry*, sente di trovarsi di fronte a un principio assolutamente necessario. Mentre il filosofo insegna i principi filosofici e lo storico ne fornisce esempi concreti, solo il poeta è in grado di applicare tutta questa scienza per la correzione della volontà e l'elevamento dello spirito umano.

Ora, l'eccelso poeta fa entrambe le cose: di ciò che il filosofo dice dev'essere fatto

egli fornisce una perfetta immagine nella figura di qualcuno che egli presuppone abbia ciò fatto; in tal modo il poeta unisce il concetto generale con l'esempio particolare. Una immagine perfetta dico, poiché egli consegna ai poteri della mente l'immagine di cose di cui il filosofo sa solo dare una descrizione a parole: descrizione che non può colpire, penetrare o possedere la vista e l'anima al pari dell'altra⁴⁸.

Una più sorprendente traduzione nella nuova forma compare in una lettera di Descartes posta a prefazione dei suoi *Principi di Filosofia*: «...sarà possibile dapprima leggerlo nella sua intierezza come un romanzo, senza costringere l'attenzione indebitamente su di esso... Sarà necessario soltanto segnare con una penna i punti di maggiore difficoltà, e continuare a leggere senza interruzioni fino alla fine».

Le indicazioni di Descartes ai suoi lettori costituiscono uno dei più espliciti riconoscimenti dei mutamenti operati dalla stampa nel linguaggio e nel pensiero. Vale a dire, non c'è più bisogno, come c'era stato all'epoca della filosofia orale, di indagare e di controllare ogni termine. Il contesto adesso sarà sufficiente. La situazione non è diversa da quella di un ipotetico incontro tra due studiosi oggi. Se uno chiede: «In che senso adoperi il termine "tribale" a quel riguardo?», l'altro risponderà: «Leggi il mio articolo nell'attuale numero di...». Paradossalmente, la rigorosa attenzione alle precise sfumature della poesia è una caratteristica orale e non scritta. Infatti la parola stampata è sempre accompagnata da contesti visivi ampi e generali. Ma se la stampa scoraggia minuziosi giochi di parole, essa opera fortemente in direzione dell'uniformità dell'ortografia e del significato, dal momento che entrambe sono questioni di interesse pratico immediato per il tipografo e per il suo pubblico.

Analogamente, una filosofia scritta, in particolar modo se stampata, considererà la "certezza" il principale obbiettivo della conoscenza, allo stesso modo in cui lo studioso in una cultura a stampa può venire accettato per la sua accuratezza anche se non ha niente da dire. Ma il paradosso di questa passione per la certezza da parte della cultura tipografica è che essa deve procedere secondo il metodo del dubbio. Troveremo molti altri paradossi del genere nella nuova tecnologia, che rese ogni lettore di un libro il centro dell'universo e permise a Copernico di gettare l'uomo alla periferia dei cieli, sloggiandolo dal centro del mondo fisico.

Altrettanto paradossale è il potere della stampa di situare il lettore in un universo soggettivo di libertà e di spontaneità senza limiti:

La mia mente è per me come un Regno
Tanta e così perfetta gioia in essa io trovo
Che essa supera ogni altra felicità
Che Dio o la Natura ci ha assegnato^{xvii}.

Ma per lo stesso motivo la stampa spinge il lettore ad ordinare la sua vita e le

sue azioni esterne con rigore e proprietà visiva, finché il manifestarsi della virtù e della stabilità scacciano ogni motivo interiore e

Le ombre della prigione incominciano a chiudersi
Sul Ragazzo che cresce^{xviii}.

Il celebre «Essere o non essere» di Amleto non è altro che lo scolastico *sic et non* di Abelardo tradotto nella nuova cultura visiva in cui riceve un significato inverso. Nelle condizioni orali della scolastica il *sic et non* è un modo di sperimentare le sinuosità stesse del movimento dialettico della mente che indaga. Esso corrisponde alla sensazione verbale del processo poetico in Dante e nel *dolce stil nuovo*. Ma in Montaigne, così come in Descartes, ciò che viene ricercato non è il processo, è il prodotto. Il metodo di arrestare la mente con delle singole istantanee, che Montaigne chiama la *peinture de la pensée*, è esso stesso il metodo del dubbio.

Amleto presenta due immagini, due *punti di vista*, della vita. Il suo soliloquio è un indispensabile momento di riorientamento tra la vecchia cultura orale e quella nuova visiva. Egli conclude con un esplicito riconoscimento del contrasto tra il vecchio e il nuovo, ponendo la “coscienza” contro la “risoluzione”:

e così la tinta nativa della risoluzione
è resa malsana dalla pallida cera del pensiero,
e imprese di grande altezza e importanza
per questo scrupolo deviano le loro correnti
e perdono il nome d'azione...

È una divisione identica a quella che abbiamo già visto nel contrasto di Tommaso Moro: «La tua filosofia scolastica non è spiacevole tra amici e in conversari familiari, ma nei consigli dei Re, dove grandi questioni debbono essere dibattute e argomentate con grande autorità, queste cose non hanno posto alcuno».

Amleto dà espressione a un conflitto molto comune nel suo secolo, quello tra il metodo del “campo” orale e il nuovo metodo visivo della conoscenza applicata o “risoluta”. E “risoluzione” è un termine convenzionale, quasi gergale, usato dai machiavellici. Così il conflitto è tra “coscienza” e “risoluzione”, non nel nostro senso certo, bensì tra una consapevolezza complessiva e un punto di vista privato. Similmente, oggi il conflitto è nella direzione opposta. La mente aperta, fortemente alfabetizzata e individualista, è tormentata dalla pressione verso un orientamento collettivo. Il progressista colto è convinto che tutti i veri valori sono privati, personali e individuali. Questo è il messaggio della sola scrittura. E tuttavia la nuova tecnologia elettrica lo spinge verso l'esigenza di una totale interdipendenza umana. Amleto, d'altro canto, vede tutti i vantaggi della responsabilità e della consapevolezza collettiva (“coscienza”), in cui ogni uomo ha un ruolo, e non

una feritoia privata o “punto di vista”. Non è forse ovvio che vi saranno sempre problemi morali a sufficienza senza che vi sia bisogno di assumere una posizione etica su basi tecnologiche?

Essendomi posto questa domanda qualche tempo fa, ne risultò la seguente caratteristica: la parola stampata è un momento di pausa del movimento mentale. Leggere la stampa vuol dire fungere sia da proiettore cinematografico sia da pubblico di una proiezione mentale. Il lettore ottiene una forte sensazione di partecipazione ai movimenti complessivi di una mente che sta pensando. Ma non è, fondamentalmente, l’“inquadratura immobile” della parola stampata a stimolare una *forma mentis* che affronta ogni problema di movimento e di mutamento in termini di segmenti immobili o sezioni? Non è stata la stampa a ispirare centinaia di diversi procedimenti matematici e analitici per spiegare e controllare il mutamento attraverso l’immutabile? Non abbiamo forse teso sempre ad applicare questa stessa caratteristica statica perfino alla stampa parlando soltanto dei suoi aspetti quantitativi? Non parliamo forse più della capacità della stampa di aumentare la conoscenza e di estendere l’alfabetizzazione, che non delle caratteristiche più ovvie come la canzone, la danza, la pittura, la percezione, la poesia, l’architettura e l’urbanistica⁴⁹?

La stampa è l’ultima fase della cultura alfabetica che fin dall’inizio tende a detribalizzare o decollettivizzare l’uomo. La stampa eleva le caratteristiche visive dell’alfabeto al più alto livello di intensità di definizione. In questo modo essa spinge il potere di individuazione dell’alfabeto fonetico molto più in là di quanto la cultura manoscritta avrebbe mai potuto fare. La stampa è la tecnologia dell’individualismo. Se l’uomo decidesse di modificare questa tecnologia visiva con una tecnologia elettronica, anche l’individualismo ne sarebbe modificato. Sollevare proteste etiche a proposito di questo fatto è come prendersela con una sega a nastro perché ha tagliato le dita a qualcuno. «Ma, si potrebbe dire, non sapevamo che sarebbe finito così». Tuttavia la mancanza di alcune non è una questione che riguardi la morale. È un problema, ma non un problema etico, e sarebbe bello se si riuscisse a sbarazzare il terreno della confusione morale che circonda le nostre tecnologie. Sarebbe un’ottima cosa anche per la morale.

Quanto alla tecnica del dubbio, in Montaigne come in Descartes, essa è inseparabile, da un punto di vista tecnologico, come vedremo, dal criterio di ripetibilità nelle scienze. Il lettore della stampa è sottoposto a un continuo baluginare in bianco e nero che ha il carattere di uniformità e di regolarità. La stampa rappresenta una serie di pause nel porsi della mente. Questo barbaglio alternante è anche la forma della proiezione del dubbio soggettivo e del procedere a tentoni lontani dal centro.

La conoscenza applicata del Rinascimento doveva prendere la forma di traduzione dell’uditivo in termini del visivo, della

forma plastica nella forma retinica

Le scoperte di padre Ong sul Rinascimento, esposte minutamente nel volume *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (da cui è tratta la citazione più in basso), e in numerosi altri articoli, hanno implicazioni immediate per gli studi sugli effetti della tecnologia gutenberghiana. La ricerca di Ong sul ruolo della visualizzazione nella logica e nella filosofia del tardo medioevo è di immediato interesse per noi, dal momento che visualizzazione e quantificazione sono praticamente concetti gemelli. Nelle pagine precedenti abbiamo visto come per gli umanisti del tardo medioevo le glosse, l'illuminazione e le forme architettoniche avessero tutte il compito di servire l'arte della memoria. E inoltre i dialettici medievali continuarono a operare sulla loro strada orale ancora in pieno sec. XVI:

L'invenzione della stampa stimolò la manipolazione su larga scala delle parole nello spazio e dette un nuovo senso di importanza alla spinta verso una logica e una dialettica quantitativa, una spinta che da lungo tempo si manifestava nelle arti medievali e nella scolastica... La tendenza verso una manipolazione quantitativa o quasi quantitativa della logica che tende a dissolversi in tecniche mnemoniche sarà una delle caratteristiche salienti del ramismo (p. xv).

La cultura manoscritta non era stata in grado di duplicare la conoscenza visiva su una scala di massa ed era quindi stata meno tentata di cercare i mezzi per ridurre in diagrammi i processi non visivi della mente. E, tuttavia, anche così vi fu nella tarda scolastica una crescente pressione verso la riduzione del linguaggio a una sorta di rendiconto matematico e neutro. I "nominalisti" furono coloro che si specializzarono nei trattati logici di Pietro spagnolo. Le parole di apertura delle sue *Summulae* hanno un suono che sarebbe risultato familiare in qualsiasi epoca, da Cicerone ad Emerson: «La dialettica è l'arte delle arti e la scienza delle scienze; essa conosce la via per scoprire i principi di tutte le branche del sapere. Poiché solo la dialettica argomenta con ragionevole certezza sui principi di tutte le altre arti, e pertanto la dialettica deve essere la prima scienza ad essere appresa». Gli umanisti, soprattutto dopo che la stampa ampliò i confini della letteratura, lamentavano aspramente che i giovani dovessero studiare metodicamente tutte le divisioni e distinzioni di Pietro spagnolo.

Il punto di tutto ciò è che la spinta verso un uso spaziale e geometrico delle parole e della logica, se utile da un punto di vista mnemonico, si dimostrava un vicolo cieco per la filosofia. C'era bisogno del simbolismo matematico che noi oggi abbiamo a disposizione. Ma quell'uso spaziale contribuì in maniera diretta alla tendenza quantificatrice che si esprime nella meccanizzazione della scrittura e in tutto ciò che seguì, anche molto prima di Gutenberg: «I progressi della quantificazione evidenziati dalla logica medievale sono una delle differenze principali tra questa logica e la precedente logica aristotelica» (p. 72). E quantificazione vuol dire traduzione di rapporti e di realtà non visive

in termini visivi, un procedimento questo intrinseco all'alfabeto fonetico, come abbiamo precedentemente mostrato. Ma per Ramo nel sec. XVI non è sufficiente costruire alberi e schemi della conoscenza:

Poiché al centro del progetto ramista vi è il desiderio di costringere le parole stesse, e non altre rappresentazioni, in semplici strutture geometriche. Le parole vengono considerate recalcitranti nella misura in cui provengono da un mondo di suoni, di voci, di grida. L'ambizione di Ramo è di neutralizzare questo rapporto elaborando ciò che per sua natura non è spaziale al fine di ridurlo in forma spaziale nel modo più rigoroso possibile. Ma l'elaborazione spaziale del suono attraverso l'alfabeto non basta. Le stesse parole stampate o scritte debbono essere dispiegate in rapporti spaziali, e gli schemi che ne risultano debbono essere considerati la chiave del loro significato (pp. 89-90).

Nel tentativo di affrontare i numerosi rapporti tra Ramo e la "conoscenza applicata"; padre Ong ha pubblicato un articolo dal titolo *Ramist Method and the Commercial Mind*⁵⁰, che costituisce una pregevole analisi dell'ossessione rinascimentale nei confronti della quantificazione:

Uno degli interrogativi di più difficile soluzione concernente Pietro Ramo e i suoi seguaci riguarda lo straordinario favore pubblico di cui essi godettero durante i secc. XVI e XVII. La strada seguita da questo favore pubblico è nota agli studiosi fin dal volume di Waddington del 1855 (*Ramus*). Esso si sviluppò principalmente tra gruppi protestanti borghesi di mercanti e di artigiani più o meno toccati da influenze calviniste. Costoro si trovavano non soltanto in Francia, terra natale di Ramo, ma soprattutto in Germania, in Svizzera, nei Paesi Bassi, in Inghilterra, in Scozia, in Scandinavia e nella Nuova Inghilterra. L'opera di Perry Miller, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, rappresenta il più dettagliato studio del ramismo in un determinato contesto storico. I gruppi di cui si è detto erano in movimento verso posizioni di sempre più palese influenza nella società, migliorandosi al contempo intellettualmente e culturalmente, il ramismo li attrasse proprio in questa loro ascesa. L'opera di Ramo, quindi, godette di particolare favore non tanto negli ambienti culturalmente più raffinati, quanto nelle scuole elementari e secondarie e in quella zona di confine dove la istruzione secondaria e quella universitaria si incontrano...

Quello che deve essere compreso qui è che la chiave di ogni sorta di conoscenza applicata è la traduzione di un complesso di rapporti in termini esplicitamente visivi. Lo stesso alfabeto applicato al complesso della parola parlata traduce il linguaggio in un codice visivo che può essere uniformemente diffuso e trasportato. La stampa aveva accresciuto l'intensità di questo processo latente che costituiva di fatto un decollo economico e culturale. Ramo, con dietro di sé tutta la spinta della scolastica, poté tradurlo nell'"umanesimo [visivo] delle nuove classi mercantili". Tale e tanta è la semplicità dei modelli spaziali promossi da Ramo che nessuna mente raffinata e nessuno che avesse sensibilità per il linguaggio poteva sopportarli. E tuttavia fu proprio questa crudezza che lo fece apprezzare tra i borghesi autodidatti e

le classi mercantili. Quale ampia parte fossero queste del totale dei lettori è stato dimostrato da L. B. Wright nel suo magistrale studio su *Middle-Class Culture in Elizabethan England*.

La tipografia aveva la tendenza a modificare il linguaggio da mezzo di percezione e di esplorazione a merce portatile

Quanto all'importanza sempre maggiore che viene attribuita all'uso e all'utilizzazione pratica, essa riguarda non soltanto Ramo, ma l'intero corpo degli umanisti. Dal tempo dei sofisti fino a Cicerone venne dato per scontato che l'apprendimento delle capacità linguistiche ed oratorie costituiva una sicura strada per il successo e le massime cariche di governo. Il programma ciceroniano di una conoscenza enciclopedica nelle arti e nelle scienze ritornò in voga con la stampa. Il carattere essenzialmente dialogico della scolastica fu sostituito con un programma più ampio di lingue e di letteratura che doveva servire ad educare il cortigiano, l'uomo di governo e il principe. Quello che noi oggi consideriamo un assurdo programma, manierato e socialmente irrilevante, con il suo studio di lingue straniere, di autori vari e di storia, durante il Rinascimento veniva ritenuto necessario per la formazione dello statista, da un lato, e per lo studio delle sacre scritture, dall'altro. Shakespeare ci mostra il suo Enrico V capace di combinare entrambi (I, i):

Se lo sentite parlare di teologia
vorreste con ammirazione convinta
che fosse fatto vescovo;
se discute di politica,
direste che non s'è occupato d'altro in vita sua.
Ascoltate i suoi discorsi di guerra e la descrizione
di una terribile battaglia vi sembrerà una musica;
fatelo ragionare di qualche cosa che richieda
sottigliezza di discernimento,
ed egli scioglierà il nodo gordiano con tanta
facilità come se si trattasse della sua giarrettiere;
insomma, quando parla, l'aria stessa, quella vagabonda
matricolata, si ferma, e un muto stupore sta in
agguato negli orecchi degli uomini per capire
i suoi soavi melati discorsi. Bisogna ammettere
che la vita pratica gli abbia dato tutto questo
sapere teorico, e c'è ancora da stupire pensando
come Sua Maestà se ne sia impadronito, considerando
che sembrava così dedito alla vita frivola, che i suoi
compagni erano ignoranti, rozzi e superficiali, il suo
tempo speso in bagordi, banchetti e divertimenti,
e che non si osservò mai in lui amore per lo studio,
per la vita ritirata, per l'isolamento dai pubblici

ritrovi e dalla compagnia del volgo.

Ma le qualità pratiche alimentate dal ramismo sono più immediatamente connesse ai numeri che non alle lettere: «Mentre Adam Smith attaccava il sistema che stava nascendo, egli si rendeva bene conto dei suoi vantaggi a fini difensivi. Egli vedeva in esso un aspetto della diffusione del sistema dei prezzi che aveva spazzato via il sistema feudale e portato alla scoperta del Nuovo Mondo...»⁵¹. Innis sta parlando qui del «potere di penetrazione del sistema dei prezzi», con il quale egli intende la capacità di tradurre un insieme di funzioni in una nuova forma e in un nuovo linguaggio. Il sistema feudale era basato sulla cultura orale e su una struttura autosufficiente di centri-senza-margini, come Pirenne ha dimostrato per noi nelle pagine precedenti. Questa struttura fu tradotta con strumenti visivi e quantitativi in grandi sistemi dotati di un rapporto centro-margine del tipo nazionalistico-mercantile; a tutto ciò contribuì non poco l'invenzione della stampa. È interessante notare come Adam Smith vedesse questo processo di drastica traduzione che si verificò durante la guerra civile inglese. Di lì a poco esso si sarebbe verificato anche in Francia:

Una rivoluzione della massima importanza per il benessere pubblico fu in tal modo realizzata da due diverse categorie della popolazione che non avevano nessuna intenzione di servire il pubblico. Il solo scopo dei grandi proprietari era di gratificare la loro quasi infantile vanità. I mercanti e gli industriali, molto meno ridicolmente, agivano semplicemente avendo come obbiettivo il loro interesse e il perseguimento dei loro principi di venditori ambulanti, che consisteva nel cercare di guadagnare un penny dovunque ci fosse un penny da guadagnare. Nessuna delle due categorie sapeva o anticipava minimamente quale grande rivoluzione l'insulsaggine dell'una e l'operosità dell'altra stavano gradualmente realizzando. È stato così che in buona parte d'Europa il commercio e l'industria delle città, invece che effetto, sono stati causa e stimolo per il miglioramento e lo sviluppo della campagna⁵².

La rivoluzione francese, da lungo tempo preparata dal processo di omogeneizzazione proprio della stampa, come Tocqueville ci mostrerà, seguì le forme concettuali del ramismo le quali, come lo stesso Ong ribadisce, «se raramente vengono indicate come utili per sviluppare il dialogo, molto spesso si mostrano adatte a operare semplificazioni»:

Hooykaas dà minor importanza alle osservazioni di Ramo sull'“induzione” che non al suo entusiasmo nei confronti dell'usus, cioè della pratica in classe e delle esercitazioni, al fine di verificare il rapporto tra gli obbiettivi pedagogici e i metodi didattici di Ramo e la cultura borghese. La rottura con i modi del passato, tanto tra i cittadini in generale quanto tra i seguaci di Ramo in particolare, consiste più nell'interesse che veniva prestato all'attività dell'allievo che non in qualcosa che oggi potremmo riconoscere come sperimentalismo o “induzione”. Queste osservazioni di Hooykaas sono più giuste e seguono le più recenti linee interpretative in quanto riconoscono una certa fertilità intellettuale nell'incontro tra l'artigiano e l'accademico durante i secc. XVI e XVII⁵³.

Ong in questo brano indica un fatto fondamentale della cultura tipografica. I libri stampati, in se stessi i primi oggetti al mondo prodotti in massa in modo uniforme e ripetibile, fornirono ai secc. XVI e XVII infiniti paradigmi di una cultura basata su beni di consumo uniformi. Shakespeare gioca frequentemente su questo fatto, come ad esempio nel *Re Giovanni* (II, i):

quel signore dalla faccia contegnosa e adulatrice:
l'Interesse, forza direttrice del mondo:
E il nostro mondo così bene equilibrato, fatto
per correre pari sul terreno liscio, da questo
vantaggio, da questa brutta china, da questo
Interesse, dominato re di ogni movimento, è fatto
deviare dal senso dell'imparzialità, dalla giusta
direzione, da ogni retto proposito, corso e intenzione.
E il medesimo Interesse che tutto travia, questo
ruffiano, questo mezzano, questo emblema di instabilità,
colpendo l'occhio del volubile re di Francia,
lo ha fatto venir meno alla promessa di aiuto
e lo ha rimosso da una guerra decisa in servizio
dell'onore alla conclusione di una pace bassa e vile.
Ma perché me la prendo così con l'Interesse?
Solo perché non mi ha ancora fatto la corte:
non che io abbia il potere di stringere il pugno
scontrosamente, quando belle monete d'oro mi toccassero
la palma, ma perché la mia mano non ancora soggetta
alle tentazioni fa come i mendicanti e se la prende
coi ricchi. Bene; finché sarò pezzente, dirò
scherzando che l'unico peccato è essere ricchi,
e quando sarò ricco, dirò che la povertà sola
è vizio. Giacché anche i re vengono meno alla fede
per l'interesse, sii pure il mio padrone, o Guadagno,
e ti venererò.

La tipografia non è soltanto una tecnologia, ma è anche una risorsa naturale, un prodotto di base, come il cotone, il legname o la radio; e, come ogni materia prima, essa informa di sé non solo i rapporti tra i sensi nell'individuo, ma anche i modelli di interdipendenza comunitaria

La stampa, in un certo senso, tradusse il dialogo e il discorso comune nell'informazione confezionata, in un bene di consumo portatile. Essa dà un impulso nuovo e una accentuazione particolare al linguaggio e alla percezione umana, che Shakespeare, nei versi appena citati, chiama "*commodity*" (Interesse). Come potrebbe altrimenti? Essa ha creato il sistema dei prezzi. Poiché finché i beni di consumo (*commodities*) non divennero uniformi e

ripetibili, il prezzo di un oggetto era soggetto a essere mercanteggiato e regolato secondo le circostanze. L'uniformità e ripetibilità del libro non soltanto creò i moderni mercati e il sistema dei prezzi strettamente connesso con l'alfabetizzazione e lo sviluppo dell'industria. Lewis Mumford scrive nel volume *Sticks and Stones* (pp. 41-42):

Victor Hugo scrisse in *Notre Dame* che la stampa tipografica aveva distrutto l'architettura che era stata fino allora il libro in pietra dell'umanità. La vera colpa della stampa tuttavia non fu che essa tolse valore letterario all'architettura, ma che costrinse l'architettura a derivare il proprio valore dalla letteratura. Con il Rinascimento la grande distinzione moderna tra letterati e illetterati viene estesa anche agli edifici; il mastro muratore che conosceva i propri materiali, i propri uomini, i propri strumenti e la tradizione della propria arte cedette il passo all'architetto che conosceva il proprio Palladio, il proprio Vignola, il proprio Vitruvio. L'architettura, invece di cercare di lasciare sulla superficie di un edificio l'impronta di un ingegno felice, divenne una semplice questione di accuratezza grammaticale e di pronuncia; e gli architetti del '600, che si ribellarono contro questo stato di cose creando il barocco, erano a loro agio soltanto nei giardini di piacere e nei teatri dei principi...

Allievo in gioventù del biologo scozzese Patrick Geddes, Mumford ha sempre costituito un civilissimo esempio di quanto poco necessarie e gratificanti siano le competenze dello specialista che non sa vedere nulla in relazione a qualche cos'altro: «Fu in virtù del libro che l'architettura del sec. XVIII (da S. Pietroburgo a Filadelfia) sembrò concepita come da un'unica mente» (p. 43).

La stampa in se stessa era un bene di consumo, una nuova risorsa naturale che ci mostrò anche come sfruttare ogni altro tipo di risorsa, inclusi noi stessi. I mezzi di comunicazione, intesi come prodotti di base o risorse naturali, costituiscono il tema principale dell'ultimo periodo dell'opera di Harold Innis. Le sue prime opere riguardano i prodotti di base nel senso ordinario del termine. Nel periodo della sua maturità egli scoprì che mezzi tecnologici di comunicazione come la scrittura, il papiro, la radio, la fotoincisione e simili, sono essi stessi fonte di ricchezza⁵⁴.

Senza una tecnologia che tenda a elaborare l'esperienza omogeneamente, una società non può andare molto in là nella direzione del controllo delle forze naturali, e neppure dell'organizzazione del lavoro umano. Questo, ironicamente, era il tema di *Il ponte sul fiume Kwai*. Il colonnello buddista giapponese non aveva le conoscenze tecnologiche necessarie ad affrontare il lavoro, mentre il colonnello inglese in quattro e quattr'otto prepara tutti i grafici e le sezioni relative. Naturalmente, egli non ha un fine particolare in vista. La tecnologia è la sua vita. Vive secondo il libro della Convenzione di Ginevra. Per un francese orale tutto ciò è estremamente divertente. Gli spettatori inglesi e americani trovarono il film profondo, acuto, ambiguo.

Nel volume *Two-Edged Sword* John McKenzie mostra (p. 13) come gli studi

biblici abbiano abbandonato nel sec. XX l'idea della struttura lineare e omogenea del racconto biblico:

La capacità moderna di controllare e di utilizzare le forze della natura era sconosciuta agli Ebrei, né mai nei loro sogni più fantastici pensarono che una cosa simile fosse possibile... Gli antichi Ebrei erano prefilosofici; le forme più comuni del pensiero moderno erano loro sconosciute. Mancava loro la logica come forma di disciplina mentale. La loro è la lingua dell'uomo semplice che vede movimento e azione piuttosto che realtà statica, e vede la realtà statica come concreta e non come astratta.

Nel nostro mondo legale le parole sono accuratamente ridotte ad entità omogenee così da potere essere applicate. Se venisse fatta loro grazia della vita che per natura è loro, esse non svolgerebbero più la loro funzione pratica e utilitaria.

Ho mostrato come la teoria che vi propongo si basi su una virtù naturale delle stesse parole. Permettetemi di formulare dogmaticamente questa teoria interpretativa prima di rovesciare la medaglia per mostrarvi che essa è conforme alla reale prassi nella stesura di documenti.

Le parole dei documenti legali – è solo di questo che sto parlando – sono semplicemente altrettante deleghe di autorità ad altri affinché le applichino a oggetti o circostanze particolari. L'unico significato del significato di una parola, così come intendo usarlo io, è l'applicazione di essa al caso particolare. E più imprecise sono le parole, maggiore sarà la delega, semplicemente perché esse possono così venire applicate a un numero maggiore o minore di casi particolari. Questa è l'unica caratteristica importante della stesura di documenti legali o della interpretazione di essi.

Essi significano, quindi, non quello che il loro autore voleva che significassero, e neppure quello che egli intendeva o si aspettava – ragionevolmente o meno – che altri gli dessero. Essi significano quello che la persona cui sono indirizzati vuole che significhino. Il loro significato è qualunque circostanza o oggetto cui egli voglia applicarli o, in taluni casi, cui possa soltanto proporre che vengano applicati. Il significato delle parole di documenti legali deve essere ricercato non nell'autore o autori, nelle parti di un contratto, nel testatore o nel legislatore, ma negli atti e nei comportamenti con cui la persona cui sono rivolti intende confrontarli. Questo è l'inizio del loro significato.

Come secondo punto, ma solo secondariamente, un documento legale è anche indirizzato ai tribunali. Ciò costituisce una ulteriore delega, e una delega di una diversa autorità, a decidere non quello che le parole significano, ma se la persona cui esse sono immediatamente indirizzate ha l'autorità di dare loro il significato che ha dato, o il significato che egli propone venga dato. In altre parole la questione che deve essere decisa in giudizio non è se egli abbia dato alle parole il loro significato corretto, ma se le parole autorizzano il significato che è stato loro dato⁵⁵.

Quello che Curtis vede così bene circa la natura della terminologia applicata, riguarda ugualmente la popolazione tutta, civile e militare. Senza

una elaborazione uniforme sarebbe impossibile ottenere una delega di funzioni e di doveri, e non vi potrebbero quindi essere raggruppamenti nazionali centralizzati del tipo sorto dopo l'invenzione della stampa. Senza una analoga elaborazione per mezzo della scrittura e dell'alfabetizzazione non avrebbe potuto esistere un sistema di mercato e di prezzi, un fattore questo che costringe i Paesi "sottosviluppati" a essere "comunisti", vale a dire tribali. Non vi è alcun modo di avere il nostro sistema di prezzi e di distribuzione senza una lunga e diffusa pratica di alfabetizzazione. Ma ci stiamo rapidamente rendendo conto di queste cose via via che penetriamo nell'era elettronica. Giacché la radio, il telegrafo e la televisione non vanno nella stessa direzione omogeneizzante della cultura tipografica e ci permettono di essere più facilmente consapevoli delle culture non-tipografiche.

La passione per le misurazioni esatte incominciò a dominare il Rinascimento

Allo stesso modo in cui padre Ong nella sua opera su Ramo ci ha fornito le osservazioni necessarie per comprendere le strane somiglianze di forma e di motivazione tra i logici del medioevo e i mercanti del Rinascimento, così John U. Nef ha messo in evidenza il legame tra scienza e commercio durante il Rinascimento. Il suo volume, *Cultural Foundations of Industrial Civilization*, è uno studio della quantificazione, particolarmente di come essa penetrò nel mondo commerciale.

Lo spirito di rigorosa separazione e traduzione di funzioni, accentuando la quantità visiva, aveva turbato i secoli della tarda scolastica e contribuito alla meccanizzazione dell'arte dell'amanuense, come abbiamo visto. Il perseguimento delle dicotomie e delle divisioni passò dalla scolastica alla matematica e alla scienza, come indica Nef (pp. 4-5):

La stessa separazione della scienza dalla fede, dall'etica e dall'arte, che è così caratteristica della nostra epoca, è alle radici del mondo industrializzato in cui viviamo. In una lettera indirizzata a Fermat, ma spedita a padre Mersenne nel 1637, Descartes osservava che i grandi matematici di Tolosa sembravano supporre «che nel dire una cosa cui è facile prestare fede si vuol solo dire che essa è probabile. Questa è lungi dall'essere la mia posizione: per me qualsiasi cosa che è soltanto probabile è quasi falsa...». Una simile posizione ha portato a considerare vero soltanto ciò che è verificabile in termini tangibili e sempre più in termini misurabili, o in termini di dimostrazione matematica che parte da proposizioni che sono artificialmente separate dalle concrete esperienze della vita. Dal momento che è impossibile, come Pascal sembra sia stato il primo a riconoscere, fornire lo stesso genere di prova tangibile e lo stesso genere di valutazione in questioni di fede, di morale, di estetica, la verità della religione, della filosofia morale, dell'arte hanno finito coll'essere trattate come questioni di opinione personale e non come oggetti di conoscenza comune. Il loro contributo

al mondo contemporaneo è *indiretto*, anche se non, per questa ragione, necessariamente inferiore a quello della scienza.

La separazione artificiale delle forme mentali ai fini della omogeneità conferì un senso di certezza a Descartes e alla sua epoca. Un secolo di movimento sempre più rapido dell'informazione per mezzo della stampa aveva sviluppato una nuova sensibilità. Per citare le parole di Nef (p. 8):

Durante i cento anni che seguirono la morte di Rabelais nel 1553 vi sono molte indicazioni che le quantità esatte, di tempo e di distanza, incominciarono ad avere sempre più importanza per tutta la popolazione maschile e femminile nei suoi rapporti pubblici e privati. Uno degli esempi più significativi di questo nuovo interesse per la precisione fu l'iniziativa presa dalla chiesa cattolica di fornire un nuovo più preciso calendario. Per tutto il medioevo i popoli cristiani misurarono il passaggio del tempo in base a calcoli fatti prima della caduta dell'impero romano. Il calendario giuliano del 325 d.C. era ancora in vigore ai tempi di Rabelais. Il nascere della statistica permise di isolare l'economia dal complessivo tessuto sociale del sec. XVI.

Gli Europei stavano cercando di ottenere un più alto grado di accuratezza quantitativa in molti campi durante il seguente periodo di circa ottanta anni. Alcuni di loro attribuirono nuova importanza alla raccolta di statistiche, ed erano particolarmente attenti alle statistiche che si riferivano ai tassi di incremento, come guida per la politica economica, in un'epoca in cui, con Bodin, Malynes, Laffemas, Montchretien e Mun, la scienza economica stava emergendo come una disciplina distinta dello studio speculativo sull'uomo, indipendente sia dall'amministrazione domestica, preoccupazione di ciascuno di noi nella nostra vita quotidiana attiva, e dalla filosofia morale, preoccupazione di noi tutti per la guida della nostra vita interiore (p. 10).

In tale misura l'Europa stava procedendo nella direzione delle misurazioni e quantificazioni visive dell'esistenza che per la prima volta essa «finì per occupare un posto distinto sia dal Vicino, sia dall'Estremo Oriente». In altre parole, nelle condizioni della cultura manoscritta, l'Europa non era nettamente distinta dall'Oriente, anch'esso una cultura manoscritta.

Volgiamoci per un momento da Nef a Ong per ottenere conferma della nuova passione per la quantificazione e le misurazioni; scopriamo che «il metodo ramista faceva appello essenzialmente a un desiderio di ordine, non a un desiderio di sperimentazione... Ramo si serve di quello che potremmo chiamare un metodo di elencazione nel discorso»⁵⁶.

Il fatto che la nuova classe commerciale adottasse il metodo della elencazione è documentato in svariati settori. La novità e stranezza di questo metodo provocarono ilarità sulle scene elisabettiane. Sir Aspirante Politico nel *Volpone* di Ben Jonson è un aspirante Machiavelli, e naturalmente Jonson mette in relazione la nuova arte dello statista con la nuova tecnica dell'osservazione visiva e dell'organizzazione dell'azione^{xix}:

Mi diletto di notare e di osservare;
benché io viva al di fuori
libero dal torrente attivo,
pure soglio prendete nota delle correnti
e dei passaggi delle cose per mio uso privato;
e conosco i flussi e i riflussi dello stato.

Sir Politico a Venezia interroga Peregrino:

Sir Politic. Come, vi siete messo in cammino
sprovvisto delle regole di viaggio?

Peregrine. In fede, ne avevo delle comuni,
tolte da quella grammatica volgare che
mi insegnò colui che mi parlò l'italiano.
(II, i)

Più tardi, nell'atto IV Sir Politico fa a Peregrino alcuni conteggi:

Sir Politic: Ebbene, messere, comprendetemi. Mi
costerà, in cipolle, una trentina di lire...

Peregrine: Cioè una sterlina.

Sir Politic: Oltre alle mie macchine idrauliche;
perché ecco quel che faccio, messere.

Prima, meno la nave tra due muri di mattoni;
ma codesti saranno a spese dello stato.

Su l'un d'essi distendo una coperta incatramata,
e vi infitto le mie cipolle, tagliate per metà,
l'altro è pieno di pertugi, attraverso i quali
io caccio i becchi dei miei mantici, e codesti mantici,
con macchine idrauliche io li tengo in perpetuo moto,
che è la cosa più facile del mondo. Ora, messere,
la cipolla che naturalmente attira l'infezione,
e il mantice soffiandovi su l'aria, mostrerà
immediatamente, mutando di colore se vi sia contagio;
altrimenti rimarrà bella come dappprincipio.

Ora che lo sapete, non sembrerà nulla

Peregrine: Avete ragione, messere.

Sir Politic: Vorrei avere le mie note.

Peregrine: In fede, lo vorrei pure io; ma per una volta
v'è riuscita bene.

Sir Politic: Se io fossi un traditore e consentissi a
diventarlo, vi potrei mostrare in quale modo
io potrei vendere ora questo stato al Turco, a dispetto
[*esamina le sue carte*]
delle loro galere, dei loro...

Peregrine: Vi prego, Sir Politic.

Sir Politic: Non ce le ho indosso.

Peregrine: Era quel che io temevo. Son codeste, messere?

Sir Politic: No, questo è il mio diario, dove prendo nota delle azioni della mia giornata.

Peregrine: Di grazia, vediamo un po', messere. Che è questo?

[legge]

«*Notandum*: Un topo aveva rosicchiato i correggioli dei miei speroni; nonostante ciò, ne ho messi dei nuovi, e sono uscito; ma prima ho gettato tre fave oltre la soglia. *Item*. Sono andato a comprare due stuzzicadenti, uno dei quali ho spezzato subito, mentre discorrevo con un mercante olandese sulla ragion di stato.

Quindi sono andato a pagare un mocenigo per un rammendo alle mie calze di seta, per la strada ho tirato sul prezzo di certe sardelle; e in piazza S. Marco ho orinato».

Queste son davvero note di politica!

Sir Politic: Messere, io non lascio passare nessuna azione della mia vita senza prenderne nota.

Peregrine: È cosa saggia, credetemi.

Sir Politic: Ma continuate pure a leggere, messere.

Non può esservi quindi alcun mistero del perché Sam Pepys tenne proprio questo tipo di diario circa mezzo secolo più tardi. Era una disciplina di osservazione e di precisione per l'aspirante mercante machiavellico. Per un pubblico elisabettiano l'apologia di Jago nella prima scena dell'*Otello* lo qualificava perfettamente come un chiaro esempio di cialtrone del tipo dell'Aspirante Politico:

Non correte. Se ci resto, è per avere
la mia rivalsa. Non tutti possiamo esser padroni;
né tutti i padroni possono essere serviti in fedeltà.

Vi sarà capitato di vedere servitori deferenti
e cerimoniosi, innamorati della loro schiavitù,
che logorano la propria esistenza per quel po'
di biada, come fa il somaro. Eppoi, quando
sono vecchi, li cacciano sul lastrico.

Bisognerebbe frustarli, questi pecoroni!

Altri invece, sotto la mimica e la maschera

dell'ossequio serbano un vigile cuore;

e prodigando ai padroni le apparenze dello zelo,

riescono a fare il proprio interesse, e quando

si sono foderati i mantelli, fanno omaggio

a se medesimi. Questa è gente di un certo carattere;

e confesso che io sono di costoro. Perché,

signor mio, com'è certo che siete Roderigo,

se io fossi il Moro non vorrei esser Iago;

ché servendo lui io servo me solo. Il cielo

m'è giudice, non è il dovere o l'affetto a guidarmi;

ma, sotto la loro apparenza, il mio utile.

E se mai avesse a darsi che le mie azioni

esteriori rivelassero la mia vera natura

e sentimento, non passerà molto tempo che io
porterò il cuore sulla manica, perché me lo vengano
a beccare le cornacchie. Io non sono quel che sono^{xx}.

La separazione operata dalla stampa tra la testa e il cuore è il trauma che affligge l'Europa da Machiavelli fino ai giorni nostri

Ciò che sembrò fantastico nelle prime fasi della stampa e nell'isolamento della visività fu che essa sembrò creare una sorta di comica ipocrisia e/o separazione tra la testa e il cuore. È interessante vedere come la stessa separazione apparisse a un irlandese e a un inglese solo duecento anni più tardi, alla fine del sec. XVIII.

Nel seguente paragrafo tratto dalle *Reflections on the Revolution in France* di Edmund Burke, il gaelico sentimentale così commenta intorno allo spirito calcolatore ed elencatore:

Sono ormai sedici o diciassette anni da quando ho visto la regina di Francia, allora la delfina, a Versailles; e certamente mai calcò questa terra, che ella a malapena sembrava toccare, visione più deliziosa. La vidi appena al di là dell'orizzonte, ed ella abbelliva e rallegrava la sfera elevata in cui aveva da poco incominciato a muoversi – risplendente come la stella del mattino, piena di vita, di splendore, di gioia. Oh! che rivoluzione! e che cuore debbo io avere per potere contemplare tanta ascesa e tanta caduta! Mai immaginai, quando ella aggiungeva titoli di venerazione a quelli di amore rispettoso, distante ed entusiastico, che ella sarebbe stata un giorno obbligata a portare nascosto in seno l'affilato antidoto contro il disonore. Mai immaginai che sarei vissuto per vedere simili sventure abbattersi su di lei in una nazione di uomini coraggiosi, in una nazione di uomini d'onore e di cavalieri. Pensavo che diecimila spade sarebbero balzate dai foderi per vendicare anche un solo sguardo che minacciasse offesa verso di lei. Ma l'età della cavalleria è passata; le è succeduta quella dei filosofastri, degli economisti, dei calcolatori; e la gloria d'Europa si è estinta per sempre. Mai, mai più vedremo quella generosa lealtà verso il rango e il sesso, quella fiera sottomissione, quella dignitosa obbedienza, quella subordinazione del cuore, che teneva in vita, perfino nella stessa servitù, lo spirito di una eccelsa libertà. La grazia impagabile della vita, la difesa economica delle nazioni, la custode del sentimento virile e dell'eroica impresa; è svanita! È svanita quella sensibilità di principio, quella carità di onore, che sentiva una macchia come una ferita, che ispirava coraggio mentre mitigava le ferocia, che nobilitava ogni cosa che toccava, e sotto la quale il vizio stesso perdeva metà della sua malvagità, perdendo tutta la sua volgarità.

Nel brano che segue di William Cobbett, tratto dal suo *A Years' Residence in America* (1795), il freddo sassone esprime la sua sorpresa di fronte al nuovo tipo di uomo costruito laggiù dalla cultura tipografica:

+356. Vi sono pochissimi uomini ignoranti tra coloro che sono nati in America. Ogni contadino è più o meno un lettore. Non vi è alcun *accento*, alcun *dialecto* di

provincia. Nessuna classe simile a quella che i Francesi chiamano *paysannerie*, termine derogatorio che negli ultimi anni l'irreligioso diffondersi delle obbligazioni ha applicato all'intera massa della parte più utile del popolo d'Inghilterra, coloro che lavorano e che si battono in battaglia. E, quanto agli uomini che naturalmente formerebbero le vostre conoscenze, essi, so per esperienza, sono uomini tra i più gentili, schietti e ragionevoli, rispetto a quanti mediamente possano trovarsi in Inghilterra anche dopo aver esercitato una certa scelta. Essi sono tutti ben informati; modesti senza timidezza; sempre liberi di comunicare quello che sanno e mai vergognosi di riconoscere quello che ancora debbono imparare. Non li sentiresti mai vantarsi dei loro possedimenti; né mai li sentiresti lamentarsi della loro indigenza. Tutti quanti sono dei *lettori* fin dalla giovinezza; e sono pochi gli argomenti intorno ai quali essi non sono in grado di conversare, siano essi di natura politica o scientifica. Ad ogni modo essi *ascoltano* sempre con pazienza. Credo non mi sia mai capitato di sentire un americano di nascita interrompere un altro uomo mentre parla. La loro *pacatezza* e *freddezza*, il modo *ponderato* con cui dicono e fanno ogni cosa e la *lentezza* e il *riserbo* con cui esprimono il loro assenso; queste caratteristiche vengono a torto attribuite a una *manca di sentimento*. Deve certo essere una storia dolorosa quella che farà apparire una lacrima agli occhi di un americano; ma qualsiasi storia, un po' gonfiata, gli farà porre mano alla tasca, come gli ambasciatori dei miserissimi Paesi di Francia, d'Italia e di Germania possono pienamente testimoniare.

+357. E tuttavia per un lungo periodo non saprai che cosa fare giacché mancano qui le *svelte risposte* della lingua inglese, e il tono deciso del parlare inglese. La *voce alta*: la *forte stretta di mano*: l'*assenso* o il *dissenso immediati*: la *gioia roboante*: le *amare lamentele*: l'*amicizia ardente*: l'*inimicizia mortale*: l'*amore che spinge la gente ad uccidersi*: l'*odio che la spinge ad uccidere altri*. Tutti questi tratti appartengono al carattere degli inglesi, nella mente e nel cuore dei quali ogni sentimento esiste in grado *estremo*. Per decidere la questione quale carattere sia complessivamente *migliore*, l'americano o l'inglese, dobbiamo rivolgerci a qualche terza persona...

Che la maggior parte degli inglesi conservassero ancora l'appassionata integrità orale del carattere sembrava altrettanto ovvio a Cobbett quanto a Dickens. Cobbett non esita a osservare che è stata la cultura del libro a creare il nuovo tipo di uomo in America. L'uomo nuovo ha letteralmente preso *a cuore* il messaggio della stampa e indossato "la disadorna veste dell'umiltà". Egli si è spogliato, come Re Lear, fino a soddisfare l'ideale di Thomas Huxley che nel 1868 scriveva nel suo saggio su una educazione liberale (*A Liberal Education*):

«Quell'uomo, ritengo, ha avuto una educazione liberale il quale nella sua giovinezza è stato così abituato che il suo corpo è divenuto il sollecito servitore della sua volontà e con gioia e felicità compie ogni lavoro di cui, come meccanismo è capace; il cui intelletto è una macchina chiara, fredda, logica, con tutte le componenti di eguale forza e in grado di funzionare armoniosamente; pronto, come un motore a vapore, a essere applicato a ogni sorta di lavoro...»⁵⁷.

Subito sulle tracce sentimentali di questa visione scientifica arrivò il

personaggio di Sherlock Holmes di cui Doyle scrisse in *A Scandal in Bohemia*:

Egli era, ritengo, la più perfetta macchina di ragionamento e di osservazioni che il mondo abbia mai visto; ma, come amante, sarebbe stato in una posizione sbagliata. Egli non parlava mai delle passioni più delicate senza schernirle o denigrarle... Un po' di polvere in uno strumento delicato, un'incrinatura in una delle sue lenti ad alta risoluzione, avrebbero provocato in una natura come la sua maggiore turbamento di quanto non potesse una forte emozione⁵⁸.

Apparirà ancora più chiaro nel corso del presente volume perché l'impulso gutenberghiano ad applicare la conoscenza traducendola e rendendola uniforme incontri così tanta resistenza in questioni di razza e di sesso.

Il processo di “uniformazione” nelle sue implicazioni sociali e politiche viene spiegato molto chiaramente da Tocqueville nel suo *L'Ancient Régime* (pp. 83-84, 103, 125)^{xxi}:

Ho già indicato come quasi in tutto il regno la vita particolare delle diverse province fosse già da lungo tempo scomparsa; questo fatto aveva contribuito grandemente a rendere tutti i francesi simili tra loro. Nonostante le diversità che ancora esistevano, l'unità della nazione era già chiara; essa si manifestava anche nell'uniformità delle leggi. Via via che ci spingiamo verso la fine del sec. XVIII troviamo un numero sempre crescente di editti regi, di proclami regi, di decreti del consiglio del Re, che applicavano le stesse regole nella stessa maniera a tutte le parti del regno; in cui l'idea di legge viene concepita in modo assolutamente generale e uniforme, uguale ovunque, uguale per tutti; quest'idea si manifesta nei vari successivi progetti di riforma che apparvero durante il trentennio immediatamente precedente lo scoppio della rivoluzione. Due secoli prima sarebbe mancata, in un certo senso, perfino la materia prima di una simile concezione.

Non solo le varie province si venivano assomigliando sempre di più, ma in ogni provincia gli uomini delle diverse classi sociali, almeno quelle al di sopra della massa delle popolazioni, divenivano sempre più simili tra loro, nonostante le differenze di rango.

Niente è più rivelatore di questo fatto della lettura delle “istruzioni” presentate dai diversi ordini nel 1789. Coloro che le avevano redatte avevano interessi profondamente diversi, ma in ogni altra cosa essi si mostravano simili.

Quello che è ancora più strano è che tutti questi uomini, che erano stati mantenuti così lontani gli uni dagli altri, si somigliassero a tal punto che sarebbe stato impossibile distinguerli se fossero stati cambiati di posto. E ancora, se un uomo fosse stato in grado di sondare il loro animo più riposto, avrebbe scoperto che le ridicole barriere che dividevano persone così simili fra loro, sembravano a quegli stessi uomini contrarie tanto all'interesse pubblico quanto al buon senso e che in teoria essi già adoravano l'unità. Ciascuno di loro rimaneva attaccato alla propria particolare condizione perché ognuno era caratterizzato dalla sua, ma essi erano pronti a confondersi tutti in un'unica massa, purché nessuno avesse una posizione indipendente o venisse sollevato al di sopra del livello comune.

Inseparabile da questo processo di omogeneizzazione di uomini e di costumi

attraverso l'opera dell'alfabetizzazione era una altrettanto universale preoccupazione per le merci di consumo:

Gli uomini del sec. XVIII conoscevano a malapena quella sorta di passione per le comodità materiali che è, in un certo senso, madre di ogni servitù, una passione debilitante, tenace e inalterabile, che prontamente si mischia e si intreccia a molte virtù individuali quali l'amore per la propria famiglia, la rispettabilità dell'esistenza, il rispetto per le credenze religiose, e perfino la pratica costante seppure tepida del culto ufficiale, che apprezza la rispettabilità ma vieta l'eroismo, che eccelle nel rendere gli uomini cittadini costanti ma anche meschini. Gli uomini del sec. XVIII erano a un tempo migliori e peggiori.

I francesi di quel periodo amavano la gioia e adoravano il piacere; essi erano forse di abitudini più sregolate e di passioni e di idee più sfrenate degli uomini di oggi. Ma essi non conoscevano nulla di quella giudiziosa e ben regolata sensualità che noi vediamo ovunque intorno. Le classi superiori erano più preoccupate di abbellire l'esistenza che non di renderla confortevole, di divenire illustri piuttosto che ricchi. Perfino nelle classi medie gli uomini non erano interamente dediti al perseguimento del benessere; questa ricerca veniva spesso abbandonata per il desiderio di più alti e raffinati piaceri; un altro bene che non era il semplice denaro era per tutti l'obiettivo. «Conosco i miei concittadini – scrisse un contemporaneo, in uno stile fantasioso ma non privo di fierezza – abili nel fondere e nello sperperare i metalli, ma non disposti ad amarli ininterrottamente; essi sono sempre pronti a ritornare ai loro idoli antichi: il valore, la gloria e, oso affermare, la magnanimità».

La mente machiavellica e la mente mercantile sono una sola cosa nella loro comune e semplice fede nel potere della divisione e della segmentazione di governare ogni cosa – nella dicotomia tra il potere e la morale, tra il denaro e la morale

Come spiega de Chardin nella sua opera *Il fenomeno umano*, ogni nuova invenzione è l'interiorizzazione delle strutture di una precedente tecnologia; e quindi ogni invenzione costituisce una sorta di accumulazione. Quello che stiamo studiando in questa sede è l'interiorizzazione della tecnologia della stampa e il suo effetto nel dare forma a un nuovo tipo di uomo: de Chardin parla della nostra epoca in cui le nuove tecnologie da interiorizzare sono così numerose: «In primo luogo, il potere inventivo è stato così rapidamente intensificato al giorno d'oggi dal contraccollo razionalizzato di tutte le forze della ricerca che è già possibile parlare di un balzo in avanti dell'evoluzione».

“La conoscenza applicata non ha quindi misteri”. Essa consiste nella segmentazione di ogni processo, di ogni situazione o di ogni essere umano. La tecnica machiavellica del potere è appunto ciò che Ben Jonson e Shakespeare

ridicolizzano nei brani citati. Un dato essere umano viene osservato e studiato per vedere cos'è che lo fa funzionare. Vale a dire, lo si riduce a una macchina. Poi si isola la sua passione dominante, il carburante della macchina. E a quel punto è in tuo potere. Wyndham Lewis ha fornito un'ottima descrizione di queste tecniche machiavelliche così come si manifestano nel teatro elisabettiano nel volume *The Lion and the Fox*, del quale abbiamo precedentemente visto la descrizione degli aspetti hollywoodiani dell'architettura principesca italiana.

Non sono soltanto le persone a essere ridotte a cose attraverso i vari metodi di elencazione e di segmentazione della nuova cultura tipografica. Padre Ong fa notare, nel saggio *Ramist Method and the Commercial Mind* (p. 167), che:

I metodi della produzione di massa utilizzati nella fabbricazione di libri resero possibile, anzi necessario, pensare ai libri più come oggetti che non come rappresentazione di parole aventi lo scopo di comunicare il pensiero. I libri finirono coll'essere considerati sempre di più come prodotti industriali e come merci da essere vendute. La parola, il vivo discorso umano, è in un certo senso reificato. Ancora prima della invenzione della tipografia la reificazione commerciale della parola era iniziata ad opera dei logici terministici medievali; altrove ho esaminato in dettaglio i nessi psicologici tra la logica terministica, la logica topica che le succedette nell'età dell'umanesimo, e lo sviluppo di atteggiamenti favorevoli alla tipografia come mezzo di comunicazione. La logica terministica era di fatto ancora rappresentata a Parigi all'epoca della giovinezza di Ramo o, perlomeno non molto tempo prima, da studiosi come Giovanni de Celaya, Giovanni Dullaert e Giovanni Major, e ancora più tardi dallo stesso difensore di Ramo, Jean Quentin. Ma la tradizione terministica aveva favorito la reificazione della parola per fini intellettuali. Questo impulso alla reificazione era venuto dalle università. Se esaminiamo gli sviluppi della tipografia dal punto di vista dell'abitante delle città, scorgiamo un altro tipo di spinta alla reificazione che si affianca alla prima. Se i logici volevano ipostatizzare l'espressione per poterla sottoporre ad analisi formale, i mercanti erano disposti a fare la stessa cosa ma per poterla vendere...

Non dovrebbe sorprendere che i metodi visivi ramisti di enumerazione e di classificazione fossero, come osserva Ong (p. 167-168), «fortemente reminiscenti degli stessi procedimenti tipografici, così da permettere a chi volesse di strutturare una materia immaginandola come se fosse composta di parti fisse nello spazio in modo non dissimile da quello con cui le parole sono fissate nella forma tipografica».

Questo schiacciante esempio della stampa come visiva, sequenziale, uniforme e lineare non sfuggì alla sensibilità degli uomini del sec. XVI. Ma prima di affrontare le sue manifestazioni più eclatanti è necessario ricordare, come ha fatto Ong, che l'ossessione rinascimentale nei confronti del "metodo" ha come archetipo il «procedimento per cui i caratteri tipografici vengono composti prelevandoli da un magazzino. In ognuno di questi casi, la composizione di un discorso continuo è una questione che riguarda la

costruzione di esso organizzando le parti preesistenti in una disposizione spaziale» (p. 168). Ed è ovvio che Ramo poté esercitare la sua straordinaria attrattiva proprio per il fatto che egli non si distaccava dai nuovi modelli di sensibilità che la gente andava sperimentando nel contatto con la tipografia. Il nuovo “uomo tipografico”, gettato in primo piano dall’invenzione della stampa, sarà da noi studiato minuziosamente più avanti, quando tratteremo fenomeni come l’individualismo e il nazionalismo. Qui vogliamo soltanto scoprire i modi in cui la stampa strutturò concezioni di conoscenza applicata servendosi di procedimenti di separazione e di divisione, e spostandosi sempre verso una più netta visualizzazione. Per citare Ong (p. 168): «Questa aumentata sofisticazione di rappresentazione visiva non è limitata, naturalmente, agli scritti di Ramo, ma essa è parte dell’evoluzione della tipografia, mostrando chiaramente come l’uso della stampa allontanò la parola dalla sua originaria associazione con il suono trattandola sempre più come una “cosa nello spazio».

Ong precisa un punto estremamente importante, che l’ostilità di Ramo nei confronti di Aristotele era basata sull’incompatibilità di quest’ultimo con la cultura tipografica:

Nei manoscritti la riproduzione dei diagrammi è cosa alquanto più laboriosa del testo ordinario, giacché la copiatura a mano controlla solo con grande difficoltà la posizione del materiale sulla pagina. La riproduzione tipografica, al contrario esercita questo controllo inevitabilmente e automaticamente... Se Ramo in effetti difese la sua tesi, generalmente considerata anti-aristotelica, *Quaecumque ab Aristotele dicta essent commentitia esse...* è assolutamente chiaro che egli con questo intendeva dire non tanto che Aristotele non dicesse la verità (una comune interpretazione della sua presunta tesi), quanto piuttosto che il suo materiale era malamente organizzato e non adeguatamente posto sotto il controllo del “metodo”.

In altre parole, non era adatto all’era di Gutenberg.

La sistematizzazione degli studi attraverso i diagrammi e le suddivisioni di Ramo fu il primo rilevante movimento del sapere in direzione della mentalità mercantile. Pertanto, non lasceremo padre Ong prima di avere citato un ultimo brano (p. 170) che ci servirà per ritornare all’esame dell’opera del prof. Nef:

Ma vi era un altro aspetto del metodo ramista che lo rese particolarmente attraente per i gruppi borghesi tra i quali prevalentemente si diffuse. Fu per molti versi una sorta di tecnica contabile. Il mercante non tratta soltanto le merci, egli ha anche un modo di tenere traccia di esse che livella ogni sorta di mercanzia sulle pagine di un libro contabile. È qui che i prodotti più diversi sono mescolati alla pari: lana, cera, incenso, carbone, ferro, e gioielli, nonostante essi non abbiano niente in comune, a parte il valore commerciale. Per esaminare in termini contabili la mercanzia di un commerciante non c’è alcun bisogno di conoscere la natura delle merci stesse, basta conoscere i principi della contabilità.

Dantzig spiega perché il linguaggio dei numeri dovette essere aumentato per far fronte ai bisogni creati dalla nuova tecnologia delle lettere

L'incessante pressione sulla società per scoprire mezzi accurati di quantificazione è in diretto rapporto alle pressioni individualistiche all'interno della società stessa. Come tutti gli storici ormai ammettono, la stampa intensifica la tendenza verso l'individualismo. Essa fornì anche, con la sua stessa tecnologia, i mezzi di quantificazione. L'opera monumentale di William I. Thomas e di Florian Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America* è indispensabile per ogni serio analista degli effetti della cultura tipografica sulla cultura contadina. Scrivono gli autori (vol. I, p. 18):

Ma, naturalmente, una volta che l'egoismo viene introdotto nei rapporti economici, questi debbono essere regolati oggettivamente. E così il principio della equivalenza economica dei servizi entra in gioco e diventa fondamentale, mentre continua a rimanere accanto ad esso un certo spazio per la vecchia valutazione basata sull'efficienza del contributo e per la valutazione transitoria basata sul sacrificio soggettivo.

La grandissima utilità de *The Polish Peasant* per la comprensione della *galassia Gutenberg* è che esso rappresenta uno studio a forma di mosaico di eventi nella nostra epoca che corrispondono a quanto successe nella prima epoca dell'era gutenberghiana. Quello che è successo al contadino polacco sottoposto alla tecnologia tipografica e alla organizzazione industriale è successo in misura minore al contadino russo e a quello giapponese e sta incominciando a verificarsi in Cina.

Prima di concludere la testimonianza del prof. Nef sullo sviluppo della quantificazione e della conoscenza applicata nella prima fase dell'industrializzazione occidentale, sarà opportuno rilevare il ruolo del numero e della matematica contemporanea nell'ascesa dei caratteri mobili. Tobias Dantzig nella sua opera, *Number: The Language of Science*, ha fornito una storia culturale della matematica che spinse Einstein a dichiarare: «Questo è senza dubbio il libro più interessante sull'evoluzione della matematica che mi sia mai capitato tra le mani». La spiegazione della nascita della sensibilità euclidea dall'alfabeto fonetico è stata fornita nella prima parte di questo volume. Le lettere fonetiche, il linguaggio e la forma mitica della cultura occidentale hanno la capacità di tradurre e di ridurre tutti i nostri sensi in uno spazio visivo "pittorico" o "chiuso".

Più di chiunque altro, il matematico è consapevole del carattere arbitrario e funzionale di questo spazio visivo continuo ed omogeneo. Perché? Perché il numero, il linguaggio della scienza, è una finzione che ritraduce la finzione dello spazio euclideo nuovamente in uno spazio tattile ed auditivo.

L'esempio usato da Dantzig a p. 139 si riferisce alla misurazione della

lunghezza di un arco di cerchio:

La nostra concezione della lunghezza di un arco di curva può servire come illustrazione. Il concetto fisico si basa su quello di un filo di ferro piegato. Immaginiamo di essere riusciti a *raddrizzare* il filo senza *tirarlo*; allora il segmento di linea retta servirà come misura della lunghezza dell'arco. Ora, cosa intendiamo con l'espressione "senza tirarlo"? Vogliamo dire senza un mutamento di lunghezza. Ma questo implica che noi già sappiamo qualcosa della lunghezza dell'arco in questione. Questa formulazione è quindi ovviamente una *petitio principii* e non può essere usata come definizione matematica.

L'alternativa è di iscrivere nell'arco una sequenza di contorni rettilinei con un numero crescente di lati. La sequenza di questi contorni si avvicina a un limite, e la lunghezza dell'arco viene definita come il limite della sequenza.

Quello che vale per il concetto di lunghezza vale anche per quello di area, di volume, di massa, di movimento, di pressione, di forza, di sollecitazione, velocità, accelerazione, ecc., ecc. Tutti questi concetti nascono in un mondo "lineare" e "razionale" in cui niente si verifica che non sia diritto, piatto e uniforme. Quindi, o abbandoniamo questi elementari concetti razionali – e questo significherebbe una autentica rivoluzione, tanto profondamente questi concetti sono radicati nella nostra mente – oppure dobbiamo adattare quei concetti razionali a un mondo che non è né piatto, né diritto, né uniforme.

Ora Dantzig ha assolutamente torto nel ritenere che lo spazio euclideo piatto, diritto, lineare e uniforme, sia radicato nella nostra mente. Un simile spazio è il prodotto della alfabetizzazione ed è sconosciuto nell'uomo pre-letterato o arcaico. Abbiamo visto precedentemente che Mircea Eliade ha dedicato un recente volume a questo argomento (*Il sacro e il profano*), in cui mostra come le concezioni occidentali dello spazio e del tempo come continui ed omogenei sono del tutto assenti dall'esistenza dell'uomo arcaico. Esse sono ugualmente assenti dalla cultura cinese. L'uomo pre-letterato concepisce spazi e tempi strutturati sempre in modo diverso analogamente a quanto avviene nella fisica matematica.

L'importante dimostrazione di Dantzig consiste in questo, che al fine di proteggere i nostri interessi costituiti nello spazio euclideo (ad esempio, la scrittura) noi uomini occidentali abbiamo ideato una forma parallela, ma antitetica, di numero per potere far fronte agli aspetti non euclidei della esperienza quotidiana.

Scrivi Dantzig (p. 140):

Ma come è possibile adattare ciò che è diritto, piatto e uniforme al suo esatto contrario, a ciò che è inclinato, curvo e sempre deforme? Certo non attraverso un numero finito di operazioni! Il miracolo può essere ottenuto soltanto grazie a quell'entità miracolosa, l'*infinito*. Avendo deciso di rimanere attaccati ai concetti

razionali elementari non abbiamo altra alternativa se non quella di considerare la realtà “curva” dei nostri sensi come l’ultimissimo passo in una sequenza infinita di mondi piatti che esiste soltanto nella nostra immaginazione.

Il miracolo è che funziona!

Come i Greci si trovarono di fronte a una confusione di lingue allorché il numero invase lo spazio euclideo

Ancora una volta chiediamoci perché l’alfabeto fonetico debba avere creato la finzione di uno spazio piatto e uniforme. L’alfabeto fonetico, a differenza dei complessi pittogrammi elaborati da caste sacerdotali e dagli scriba per l’amministrazione dei templi, era un codice snello e semplificato adatto al commercio. Poteva essere appreso ed usato facilmente da chiunque e poteva essere adattato a qualsiasi lingua. Il numero, in altri termini, è un codice audio-tattile, di per sé privo di significato senza il complemento di una cultura basata sull’alfabeto fonetico e altamente sviluppata. Insieme, le lettere e i numeri costituiscono un potente motore di sistole-diastole per tradurre e ritradurre le forme della consapevolezza umana in un sistema di “doppia traduzione” simile a quella che tanto attrasse i primi umanisti del Rinascimento. E tuttavia, oggi il numero è altrettanto obsoleto dell’alfabeto fonetico come mezzo per ottenere e applicare esperienza e conoscenza. Oggi, nell’era elettronica, siamo post-numerici allo stesso modo in cui siamo post-letterati. Esiste una forma di calcolo che, come indica Dantzig, è pre-digitale (p. 14):

Esiste tra le tribù più primitive dell’Australia e dell’Africa un sistema di numerazione che non è né a base 5, né a base 10, né a base 20. È un sistema *binario*, cioè a base 2. Questi selvaggi non sono ancora arrivati alla fase di contare sulle dita. Essi hanno numeri singoli che designano uno e due, e numeri composti fino a sei; dopo sei tutto viene indicato come un “mucchio”.

Dantzig osserva che perfino il calcolo digitale è una sorta di astrazione o separazione del senso del tatto dagli altri sensi, mentre il sì-no che lo precede è un tipo di risposta più “intera”. Di questo tipo sono, ad ogni modo, i nuovi calcolatori binari che fanno a meno dei numeri e rendono possibile la fisica strutturalista di Heisenberg. Per il mondo antico i numeri non erano soltanto forme tattili di misurazione, come invece divennero nel mondo visivo e frammentato del Rinascimento. Come scrive de Chardin nel suo *Il fenomeno umano*:

Quello che il mondo antico in parte concepì e in parte immaginò come un’armonia naturale di numeri, la scienza moderna è riuscita ad afferrare e a convertire in formule esatte che dipendono da misurazioni. In effetti dobbiamo la nostra conoscenza della macro-struttura e della micro-struttura dell’universo molto più a misurazioni sempre più esatte che non ad osservazioni dirette. E, ancora una volta, sono state le misurazioni sempre più audaci che ci hanno

rivelato le prevedibili condizioni cui è sottoposta ogni trasformazione della materia a seconda delle forze che essa fa entrare in gioco.

Da poco immerso nello spazio visivo astratto da ogni altro senso, il mondo del Rinascimento, come quello del sec. XVIII, «sembrò basarsi, statico e frammentabile, sui tre assi della sua geometria. Oggi esso si presenta come un calco da un'unica forma». Non è qui questione di valori quanto piuttosto del bisogno di comprendere come le realizzazioni del Rinascimento fossero legate alla separazione delle funzioni e dei sensi. Ma la scoperta delle tecniche visive di separazione e di arresto statico in un contesto tradizionale di cultura audiotattile fu immensamente fruttuoso. La stessa tecnica, usata in un mondo reso omogeneo proprio da queste tecniche, può essere meno produttiva. Scrive de Chardin (p. 221):

Siamo abituati a dividere il nostro mondo umano in compartimenti nei quali poniamo tipi diversi di "realtà": naturale e artificiale, fisica e morale, organica e giuridica, ad esempio.

In uno spazio-tempo, necessariamente e legittimamente esteso ad includere i movimenti della mente dentro di noi, i confini tra queste coppie di opposti tendono a svanire. Vi è poi una così gran differenza, dal punto di vista dell'espansione della vita, tra un vertebrato che allarga gli arti, come i pipistrelli, o le provvede di piume, come gli uccelli, e un aviatore che si innalza su ali che si è procacciato con la propria intelligenza?

Non c'è bisogno di ampliare in questa sede il discorso sul ruolo del calcolo infinitesimale come estensione della tecnologia della stampa. Più neutrale dell'alfabeto, il calcolo consente la traduzione o riduzione di ogni sorta di spazio o movimento o energia in una formula uniforme e ripetibile. Nel suo volume *Number: The Language of Science*, Dantzig spiega come un passo fondamentale nella numerazione e nel calcolo fu compiuto dai Fenici sotto lo stimolo di esigenze commerciali: «La numerazione ordinaria in cui i numeri sono rappresentati dalle lettere dell'alfabeto nella loro successione parlata» (p. 24; cfr. anche p. 221).

Ma, servendosi di lettere, né i Greci né i Romani riuscirono mai ad avvicinarsi ad un metodo appropriato per svolgere le operazioni aritmetiche: «Questo è il motivo per cui fin dall'inizio della storia e fino all'avvento della nostra numerazione moderna basata sulla *posizione* così pochi progressi furono fatti nell'arte del computare» (p. 25). Vale a dire, finché al numero non venne dato un carattere visivo e spaziale che astraesse dalla sua matrice audiotattile esso non poté essere separato dal mondo della magia. «Un uomo abile nel calcolo veniva considerato come dotato di poteri quasi sovrannaturali... perfino i Greci, così illuminati, non riuscirono mai a liberarsi del tutto da questo misticismo del numero e della forma» (pp. 25-26).

È facile vedere con Dantzig come la prima crisi della matematica sorse col tentativo da parte dei Greci di applicare l'aritmetica alla geometria, di tradurre

un tipo di spazio in un altro, prima che la stampa avesse fornito i necessari mezzi di omogenizzazione: «Questa confusione di lingue permane fino ai giorni nostri. Intorno al concetto di infinito si sono sviluppati tutti i paradossi della matematica: dai paradossi di Zenone alle antinomie di Kant e di Cantor» (p. 65). È difficile per noi del ventesimo secolo renderci conto perché i nostri predecessori abbiano avuto tante difficoltà a riconoscere i diversi linguaggi e postulati dello spazio visivo e dello spazio audio-tattile. Fu precisamente l'abitudine ad essere immersi in un tipo di spazio che rese tutti gli altri opachi e difficili da trattare. Dal sec. XI al secolo XV gli abacisti si scontrarono con gli algoritmisti, vale a dire i sostenitori delle lettere si scontrarono con i sostenitori dei numeri. In alcuni luoghi i numeri arabi furono proibiti; in Italia alcuni mercanti del secolo XIII se ne servirono come di un codice segreto. Nella cultura manoscritta le sembianze esterne dei numeri furono più volte modificate e, come dice Dantzig, «in effetti i numeri non ebbero una forma stabile fino all'invenzione della stampa. Possiamo aggiungere tra parentesi che l'influenza stabilizzatrice della stampa fu così grande che i numeri di oggi si presentano essenzialmente allo stesso modo di quelli del sec. XV» (p. 34).

La grande separazione del sec. XVI tra arte e scienza si verificò unitamente alla comparsa di calcolatori più veloci

All'inizio del sec. XVI la stampa assicurò la vittoria dei numeri, cioè della posizione visiva. Verso la fine del secolo l'arte della statistica si stava già sviluppando. Scrive Dantzig (p. 16):

Il tardo sec. XVI fu un'epoca in cui in Spagna vennero stampati dati concernenti la popolazione delle città e la popolazione delle campagne. Fu l'epoca in cui anche gli italiani incominciarono a occuparsi seriamente delle statistiche demografiche – si iniziarono cioè i censimenti. Fu l'epoca in cui in Francia si ebbe una polemica tra Bodin e un certo Signor di Malestroict a riguardo del rapporto tra la quantità di denaro in circolazione e il livello dei prezzi.

Si sviluppò rapidamente un notevole interesse per gli strumenti e i modi di accelerare i calcoli aritmetici:

È difficile per noi renderci conto di quanto fossero lenti e indaginosi i mezzi a disposizione degli europei del medioevo per eseguire calcoli che “a noi sembrano di natura semplicissima”. L'introduzione della numerazione araba fornì strumenti di calcolo più facilmente maneggevoli dei numeri romani, e l'uso delle cifre arabe sembra si sia diffuso rapidamente verso la fine del sec. XVI, almeno nell'Europa continentale. Tra il 1590 e il 1617 John Napier inventò i suoi bizzarri “ossi” per il calcolo. A questo fece seguito con la sua scoperta più famosa, quella dei logaritmi. Essi furono adottati quasi subito in tutta l'Europa e, in conseguenza di ciò, i calcoli aritmetici ne risultarono enormemente accelerati (p. 17).

Si verificò a questo punto un evento che evidenziò in maniera particolarmente sorprendente questa separazione tra lettere e numeri. Nel suo volume *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (pp. 17-18), Nef cita le ricerche condotte da Lucien Febvre a riguardo dell'improvviso rovesciamento nel calcolo, tale che «l'antica abitudine di aggiungere e sottrarre da sinistra a destra, che, secondo Lucien Febvre, era ancora prevalente verso le fine del sec. XVI, incominciò a essere sostituita dal metodo molto più veloce di compiere queste operazioni da destra a sinistra». Vale a dire, la separazione delle lettere dai numeri, che aveva richiesto così tanto tempo, fu finalmente completata abbandonando l'abitudine di leggere i numeri da sinistra a destra. Nef cerca anche di risolvere il problema di integrare fede, arte e scienza. La religione e l'arte sono automaticamente escluse da un sistema di pensiero uniforme, quantificato ed omogeneo: «Una delle principali distinzioni che deve essere fatta a proposito della cultura dei due periodi si riferisce al posto occupato dalla fede e dall'arte nella ricerca scientifica. Fu soltanto in un'epoca successiva che esse persero la loro importanza come base del ragionamento scientifico».

Oggi che anche la scienza è passata, nei suoi metodi di osservazione, dalla segmentazione alla configurazione e strutturazione, è difficile scoprire le cause delle difficoltà e confusioni che permearono questi problemi tra il sec. XVI e il sec. XIX. Fu soprattutto il metodo sperimentale applicato da Claude Bernard alla medicina verso la fine del secolo scorso che recuperò le componenti eterogenee del *milieu intérieur*, nel momento stesso in cui Rimbaud e Baudelaire spostavano l'obiettivo della poesia al *paysage intérieur*. Ma per i tre secoli precedenti le arti e le scienze furono impegnate a conquistare il *milieu extérieur* per mezzo della nuova omogeneità quantitativa e visiva derivata soprattutto dalla parola stampata. E fu la stampa che permise alle lettere e ai numeri di procedere per le loro rispettive strade divergenti e specialistiche, confondendo così, da quel momento e per sempre, arti e scienze. Ma all'inizio, scrive il prof. Nef in *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (p. 21):

Il nuovo desiderio, che allora nasceva, di vedere la natura, incluso il corpo umano e gli animali, così come si manifestava direttamente ai sensi dell'uomo, fu di grande aiuto per la scienza. Le ricerche di alcuni grandi artisti del Rinascimento, che per l'ampiezza dei loro interessi e delle loro opere d'arte furono ingegni quasi universali, aiutò tutti gli altri uomini a vedere corpi, piante e paesaggi in modo nuovo nella loro realtà materiale. Ma le tecniche con cui gli artisti e gli scienziati moderni si servono delle impressioni sensorie, per costruire i loro mondi indipendenti sono fondamentalmente diverse, e il fenomenale sviluppo della scienza dipese almeno in parte dalla separazione della scienza dall'arte.

Questo per dire soltanto che ciò che iniziò come separazione dei sensi nella scienza divenne la base di ogni opposizione artistica. L'artista cercava e si sforzava di conservare e di recuperare l'integrità, l'intreccio di tutti i sensi in un mondo che invece si spingeva verso la pazzia sulla facile strada

dell'isolamento dei sensi. Come ho indicato nelle prime pagine di questo libro, il tema principale del *Re Lear* corrisponde esattamente a quello che Nef descrive come l'inizio della scienza moderna.

«Appiattisci la spessa rotondità del mondo», grida Lear imprecaando per spezzare «la più preziosa perfezione del senso». L'appiattimento, l'isolamento del visivo, è il grande contributo di Gutenberg e delle proiezioni del Mercatore. E Dantzig (p. 125) osserva: «Pertanto le presunte proprietà della linea retta sono una costruzione dello stesso geometra. Egli trascura deliberatamente lo spessore e l'ampiezza, deliberatamente postula che ciò che due linee così costruite hanno in comune, il loro punto d'intersezione, è privo di ogni dimensione... ma questi postulati sono in se stessi arbitrari e, nella migliore delle ipotesi, un'utile finzione». Non è difficile per Dantzig vedere quanto artificiale fosse la geometria classica. Generata dall'alfabeto, essa ricevette dalla stampa un immenso nutrimento. La geometria non-euclidea, con cui ha dimestichezza la nostra epoca, dipende in ugual misura, per il suo nutrimento e la sua plausibilità, dalla tecnologia elettrica; cosa questa che i matematici d'oggi non avvertono più di quanto i loro colleghi del passato non avvertissero il nesso tra la loro disciplina e l'alfabeto o la stampa. È stato fino ad oggi dato per scontato che, fintantoché ognuno è ipnotizzato dallo stesso identico isolamento dei sensi con il loro effetto incantatorio, la conseguente omogeneità degli stati mentali sarà sufficiente a garantire il comune vivere civile. La consapevolezza che la stampa ha ipnotizzato sempre più il mondo occidentale è oggi il tema della ricerca di molti storici dell'arte e della scienza, giacché noi oggi non viviamo più sotto l'incantesimo dell'isolato senso della vista. Ma non abbiamo neppure incominciato a chiederci sotto quale incantesimo invece viviamo. Al posto di "incantesimo" potremmo usare espressioni come "presupposti" o "parametri" o "quadro di riferimento". Ma, indipendentemente dalle metafore che si intendano usare, non è forse assurdo che gli uomini vivano la loro vita più intima così come essa viene involontariamente modificata da una qualche semplice estensione tecnologica dei nostri sensi interiori? La modifica nel rapporto tra i sensi operata dalla loro esternalizzazione non è qualcosa di fronte alla quale dobbiamo necessariamente sentirci impotenti. I calcolatori elettronici possono oggi essere programmati per ogni possibile combinazione o rapporto tra i sensi. Possiamo quindi esattamente prevedere le conseguenze in termini di postulati culturali nelle arti e nelle scienze di un qualsiasi nuovo rapporto, ad esempio quello prodotto dall'avvento della televisione.

Francis Bacon, il *public relations man* dei moderni, aveva tutti e due i piedi nel medioevo

Più volte in *Finnegans Wake* Joyce fa riferimento alla torre di Babele come la torre del Sonno, cioè la torre dei presupposti inconsapevoli, quello che

Bacone chiama il regno degli Idoli. La figura di Francis Bacon è sempre apparsa piena di contraddizioni. Nonostante sia il *public relations man* della scienza moderna, Bacon dimostra di avere tutti e due i piedi saldamente piantati nel medioevo. La straordinaria reputazione di cui godette durante il Rinascimento desta non poca sorpresa in chi non riesce a trovare niente di scientifico nel suo metodo. Molto più intellettualistico dell'acceso pedagogo Pietro Ramo, pur tuttavia egli ha in comune con quest'ultimo un'estrema propensione visiva che lo riallaccia a un suo parente del sec. XIII, Roger Bacon, e a Newton nel sec. XVIII. Tutto quanto è stato detto fino a questo punto può essere usato come un'introduzione a Francis Bacon. Senza avere già, almeno in parte, discusso l'opera di Ong, di Dantzig e di Nef non sarebbe stato facile capire Bacon. Avvicinato sul suo terreno, comunque, egli ci si palesa chiaramente. Il suo pensiero non è privo di coerenza purché si accetti il suo assunto fondamentale che la natura è un libro le cui pagine sono state imbrattate dalla caduta dell'uomo. Ma poiché Bacon appartiene alla storia della scienza moderna nessuno è mai stato disposto ad attribuirgli dei presupposti medievali. Ong, Nef e Dantzig avrebbero potuto contribuire a chiarire questo punto. L'aspirazione che è alla base della scienza moderna, dall'antichità fino all'epoca di Bacon, è l'aspirazione a districare l'elemento visivo dagli altri sensi. Ma questa accentuazione fu inseparabile dallo sviluppo della cultura manoscritta e tipografica. E così il medievalismo di Bacon non sarebbe stato fuori posto nella sua epoca. Come spiegano Febvre e Martin in *L'Apparition du livre*, i primi due secoli dopo l'invenzione della stampa furono quasi interamente medievali quanto a contenuto. Più del novanta per cento dei libri stampati erano di origine medievale. Come ha ribadito il prof. Nef nel suo *Cultural Foundations of Modern Industrialism* (p. 33), fu l'universalismo medievale, vale a dire la fede nell'adeguatezza dell'intelletto, a comprendere tutte le cose create, che «dette agli uomini il coraggio di leggere in modo nuovo il libro della natura che praticamente ogni europeo dava per scontato era stato fatto da Dio e rivelato dal Cristo... Leonardo da Vinci, Copernico e Vesalio lessero quel libro in modo nuovo, ma non furono essi a scoprire i nuovi metodi fondamentali per leggerlo. Essi appartengono sostanzialmente a quello che fu un periodo di transizione dalla vecchia alla nuova scienza. Il loro metodo di esaminare i fenomeni naturali era derivato principalmente dal passato».

In questo consiste la grandezza dell'Aquinate, nella sua spiegazione di come le modalità dell'Essere corrispondano proporzionalmente alle modalità dell'intelletto.

L'osservazione e la sperimentazione non erano cose nuove, quello che era nuovo era l'insistenza su prove visibili, tangibili e ripetibili. Scrive Nef (p. 27): «Una simile insistenza nei confronti di prove tangibili non risale a prima di William Gilbert di Colchester, che nacque nel 1544. Nel suo *De Magnete*, pubblicato nel 1600, Gilberto scrive che non vi era nel libro alcuna descrizione o spiegazione che egli non avesse verificato "con i propri occhi"». Ma prima che fosse passato un secolo in cui la stampa poté sviluppare i propri

presupposti di uniformità, di continuità e di ripetibilità, l'esigenza avvertita da Gilberto o le prove da lui fornite, non avrebbero suscitato che scarso interesse. Lo stesso Bacone era pienamente consapevole del fatto che la discontinuità tra la sua epoca e la storia precedente era stata provocata dal sorgere del meccanicismo. Egli scrive nel *Novum Organum* (aforisma 129):

È bene osservare la forza, l'effetto e le conseguenze delle scoperte. In nessun luogo queste possono essere viste così palesemente come in quelle tre scoperte che erano sconosciute agli antichi, e la cui origine, seppur recente, è oscura; vale a dire, la stampa, la polvere da sparo e il magnete. Giacché queste tre da sole hanno cambiato l'intera faccia e lo stato delle cose in tutto il mondo; la prima nella letteratura, la seconda nella guerra, la terza nella navigazione; da esse sono venuti innumerevoli mutamenti, dal momento che nessun impero, nessuna setta, nessuna stella sembra avere esercitato un maggiore potere e influenza sugli affari umani di queste invenzioni meccaniche.

“Con Bacone entriamo in un nuovo clima intellettuale”, scrive Benjamin Farrington nel volume *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science* (p. 141). «Se lo analizziamo scopriamo che esso non consiste tanto in un progresso scientifico quanto nella fiducia ben riposta che la vita dell'uomo può essere trasformata dalla scienza». Farrington sta in sostanza dicendo che se le cose fossero andate meno bene per l'uomo e per la scienza egli sarebbe stato costretto a considerare la sicurezza di Bacone come niente più che chiacchiere vuote e retorica. Chiunque abbia una qualche conoscenza delle radici medievali di Bacone è in grado di intendere meglio la sua plausibilità intellettuale. La stessa espressione “scienza sperimentale” fu inventata e usata fin dal sec. XIII da Ruggero Bacone che apparteneva alla stessa famiglia da cui discese Francesco. Ruggero opera già una completa distinzione all'interno del ragionamento deduttivo, insistendo sulla necessità di prove particolari nella sua discussione dell'arcobaleno⁵⁹.

Bacone fu colpito più di chiunque altro, eccetto Rabelais, dal significato della stampa come conoscenza applicata. Tutto il medioevo aveva considerato la natura come un libro da compulsare alla ricerca delle *vestigia dei*. Bacone imparò la lezione della stampa nel senso che adesso diventava possibile letteralmente pubblicare la natura in una nuova migliore edizione. Viene prospettata l'idea di una enciclopedia. È questa completa accettazione del libro della natura che rende Bacone così medievale e allo stesso tempo così moderno. Ma la frattura consiste in questo: che il libro della natura secondo il medioevo era un'opera di *contemplatio*, come la Bibbia; per il Rinascimento esso venne usato come *applicatio*, al pari dei caratteri mobili. Un esame più attento dell'opera Bacone risolverà questo problema e ci permetterà di chiarire la transizione tra il mondo medievale e il mondo moderno.

Un altro punto di vista del libro come ponte tra il mondo medievale e quello moderno ci è fornito da Erasmo. La sua versione latina del Nuovo Testamento del 1516 fu intitolata *Novum Organum* nel 1620. Erasmo utilizzò la nuova

tecnologia della stampa per gli usi tradizionali della grammatica, della retorica e per ripulire la pagina del testo sacro. Bacone si servì della nuova tecnologia nel tentativo di ripulire il testo della natura. Nel diverso spirito di queste opere è possibile misurare l'efficacia della stampa nel preparare la mente alla conoscenza applicata. Ma un simile cambiamento non è mai così rapido o completo come si potrebbe supporre. Più di una volta Samuel Eliot Morson nel suo libro *Admiral of the Ocean Sea* si mostra sorpreso di fronte all'incapacità dei marinai di Colombo di provvedere a se stessi nel Nuovo Mondo: «Colombo lo abbracciò come meglio poté: poiché non vi era un tozzo di pane a bordo delle caravelle tirate in secco, e gli spagnoli stavano morendo di fame. Non riesco a capire perché non si cibassero di pesce...» (p. 643). Dopo tutto, il punto di Robinson Crusoe è proprio la novità di un uomo capace di adattarsi e pieno di risorse, capace di tradurre un tipo di esperienza in nuove strutture. L'opera di Defoe è un *epos* della conoscenza applicata. Nella prima età della stampa la gente non aveva ancora acquisito questa capacità.

Francis Bacon operò uno strano connubio tra il libro medievale della natura e il nuovo libro a caratteri mobili

Per chiarire ulteriormente le strane idee di Bacone sulla scienza e sul testo del libro della natura, è necessario gettare un rapido sguardo a questo concetto durante il medioevo.

Ernst Robert Curtius ha affrontato l'argomento del *Libro come simbolo* nel cap. 16° della sua *European Literature and the Latin Middle Ages*. Il mondo antico greco e romano avevano fatto scarso uso del libro come simbolo o metafora, e fu «grazie al cristianesimo che il libro ricevette la sua massima consacrazione. Il cristianesimo fu la religione del libro sacro. Cristo è l'unico dio che l'arte dell'antichità rappresenta con un rotolo di pergamena... Lo stesso Vecchio Testamento conteneva un gran numero di metafore basate sul libro» (p. 130). Con l'invenzione della carta nel sec. XII e il conseguente aumento di libri vi fu naturalmente anche una fioritura di metafore libresche. Curtius pesca qua e là tra poeti e teologi e così dà inizio al capitolo dedicato al libro della natura (pp. 319-20).

È un comune *cliché* della concezione volgare della storia che il Rinascimento si sia sbarazzato della polvere delle vecchie pergamene e abbia invece incominciato a leggere sul libro della natura e del mondo. Ma questa stessa metafora deriva dal medioevo latino. Abbiamo visto che Alano parla del "libro dell'esperienza"... *Omnis inundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum*. In autori posteriori, in particolar modo gli omelisti, i termini "scientia creatura rum" e "liber naturae" diventano sinonimi. Per il predicatore il libro della natura era con la Bibbia una fonte di argomenti.

Tuttavia, è proprio in Dante, secondo Curtius (p. 326), che «tutto l'uso

metaforico del medioevo viene raccolto, intensificato e amplificato... dal primo paragrafo della *Vita nuova* all'ultimo canto della *Divina commedia*. In effetti, la concezione stessa della summa, inerente a tutta l'organizzazione medievale della conoscenza è identica a quella di libro di testo: «Ora, alla lettura concepita come la forma di comprensione e di studio, corrisponde la scrittura come forma di produzione e creazione. I due concetti vanno di pari passo. Nel mondo intellettuale del medioevo essi rappresentano, in un certo senso, le due metà di una sfera. L'unità di questo mondo fu frantumata dall'invenzione della stampa» (p. 328). Come ha mostrato precedentemente l'opera di Hajnal, la preparazione orale necessaria alla scrittura e alla lettura costituì molto più un'unità culturale a favore del libro di quanto non immagini Curtius. La stampa, egli bene intende, separò i ruoli del produttore e del consumatore ma creò anche i mezzi e la motivazione per la conoscenza *applicata*. I mezzi crearono l'esigenza.

Fu quest'uso omelistico del libro della natura, lo specchio di San Paolo, nel quale adesso noi vediamo in *aenigmatate*, che a partire da Sant'Agostino pose Plinio sul trono di sommo interprete della grammatica. Riassumendo, Curtis ritiene (p. 321) che: «Il concetto del mondo e della natura come un "libro" nacque nella eloquenza dei predicatori, venne poi adottato dalla speculazione mistico-filosofica medievale, e infine passò nell'uso comune».

Curtius passa successivamente (p. 322) ad esaminare scrittori rinascimentali quali Montaigne, Cartesio, Thomas Browne, che usarono tutti la metafora del libro e Bacone. Bacone conserva la concezione teologica: «Num Salvator noster inquit: Erratis nescientes scripturas et potentiam Dei (Matt. 22, 29), ubi duos libros, ne inerrores, proponit nobis evolvendos». (*De Augmentis Scientiarum*, Lb. I). Dal momento, comunque, che il nostro scopo attuale è quello di rapportare il concetto di scienza in Bacone alla tradizione medievale delle due Scritture, quella della Rivelazione e quella della Natura, è possibile limitare la discussione all'*Advancement of Learning*, nella edizione inglese. Anche qui Bacone fa uso dello stesso brano tratto da Matteo (pp. 41-42):

... giacché così come i Salmi e le altre Scritture spesso ci invitano a considerare e a magnificare le grandi e meravigliose opere di Dio, se noi ci limitassimo soltanto alla contemplazione dell'esterno di esse, nel modo in cui per la prima volta si manifestano ai sensi, faremmo alla maestà di Dio un'offesa simile a quella di giudicare o immaginare l'arte di un eccellente gioielliere soltanto da quello che dalla strada si vede della sua bottega. Ma l'altro motivo è che esse forniscono un aiuto particolare ci preserva contro l'incredulità e l'errore: poiché dice il Nostro Signore: *Voi sbagliate perché non conoscete né le Scritture, né la potenza di Dio*; ponendoci davanti due libri o volumi da studiare, se vogliamo essere sicuri contro l'errore; primo, le Scritture, in cui si rivela la Volontà di Dio; e poi le creature che esprimono la sua Potenza; laddove le seconde sono una chiave alle prime: non soltanto perché ci dischiudono il vero senso in cui intendere le Scritture, per mezzo dei concetti generali della ragione e le regole del corretto parlare; ma principalmente perché esse aprono la nostra fede e convincimento spingendoci a meditare sull'onnipotenza di Dio, che è segnata e incisa principalmente sulle

Opere. Tanto basti quindi per la testimonianza divina e le prove che riguardano la vera dignità e valore del Sapere.

Il brano successivo contiene un tema sempre ricorrente in Bacone, quello di tutte le arti come forme di conoscenza applicata per alleviare gli effetti della cacciata dell'uomo dal paradiso terrestre:

Per quel che riguarda il linguaggio e la parola, lo studio di entrambi ha prodotto la scienza della grammatica: giacché l'uomo ancora cerca di reintegrare se stesso in quelle beatitudini dalle quali per sua colpa è stato allontanato; e come egli ha cercato di contrastare la prima maledizione universale con l'invenzione di tutte le arti, così ha cercato di uscire da quella seconda grande maledizione, che fu la confusione delle lingue, con l'arte della grammatica; l'uso di questa nella propria lingua madre è ridotto, mentre in una lingua straniera è maggiore; ma essa è presente soprattutto in quelle lingue che hanno cessato di essere lingue del popolo e sono usate soltanto dai dotti (p. 138).

È la Caduta dell'uomo dal paradiso terrestre che ha generato l'arte della conoscenza applicata per alleviare la condizione degradata dell'umanità:

Così nei tempi prima del Diluvio le testimonianze sacre tra le poche altre che sono state trascritte e tramandate hanno fatto sì che venisse ricordato ed onorato il nome degli inventori ed autori della musica e della lavorazione del metallo. Nell'epoca dopo il diluvio, la prima grande condanna di Dio dell'ambizione degli uomini fu la confusione delle lingue; dalla quale principalmente nacque impedimento al libero commercio e scambio del sapere e della conoscenza (p. 38).

Bacone ha il massimo riguardo nei confronti del tipo di lavoro svolto dall'uomo prima della caduta (p. 37):

Dopo che fu terminata la creazione ci è stato rivelato che l'uomo venne posto nel giardino dell'Eden per lavorarvi; il lavoro che gli fu affidato non poteva essere altro che la contemplazione; vale a dire, quando il fine del lavoro è quello di esercitarsi e di sperimentare e non nasce dalla necessità; affinché non vi fosse riluttanza da parte della creatura, né sudore della fronte, era necessario che il lavoro dell'uomo fosse come conseguenza piacevole nell'esperimento, e non faticoso nell'utilizzazione. Ancora una volta, le prime azioni che l'uomo compì nel Paradiso consistettero nelle due parti generali della conoscenza; il vedere le creature e l'imposizione dei nomi. Quanto alla conoscenza che fu causa della caduta, essa fu, come menzionammo prima, non la conoscenza naturale delle creature, ma la conoscenza morale del bene e del male, eccetto che essi avevano altre origini che l'uomo aspirava a conoscere, per potere alla fine staccarsi completamente da Dio e dipendere esclusivamente da se stesso.

L'Adamo di Bacone è un mistico medievale, mentre quello di Milton è un attivista sindacale

Prima della caduta lo scopo del lavoro era soltanto l'esperienza, o "l'esperimento", non la "necessità", né "faticoso nell'utilizzazione". Stranamente, anche se Bacone è molto esplicito e ripetitivo nel derivare dalle Scritture il suo programma di conoscenza applicata, i suoi commentatori hanno evitato completamente la questione. Bacone si serve della Rivelazione in ogni parte del suo programma, accentuando non soltanto il parallelismo tra il Libro della Natura e la Rivelazione, ma anche tra i metodi usati in entrambi.

L'Adamo di Bacone sembra corrispondere al poeta di Shakespeare, che usa la sua intuizione incontaminata per penetrare tutti i misteri e dare ad essi un nome come un mago nominalista:

L'occhio del poeta
volgendosi in sublime frenesia,
mira di terra in ciel, di cielo in terra;
e al modo che la mente va formando
idee di cose ignote, ei colla penna
le configura, e la dimora e 'l nome
conferisce a un nulla evanescente⁶⁰.

In confronto, l'Adamo di Milton prima della Caduta è un contadino oberato dal lavoro.

... come quel giorno essi potessero meglio far fronte al loro lavoro crescente – perché buona parte di esso superava la capacità di due in un giardino così vasto⁶¹:

l'intento di Milton deve essere stato almeno in parte ironico.

La concezione baconiana della conoscenza applicata si riferisce ai mezzi per ricostituire il testo del libro della Natura che è stato danneggiato dalla Caduta dell'uomo, così come le nostre facoltà ne sono state limitate. Come Bacone cercò di riparare il testo della Natura con le sue *Istorie*, così egli si sforzò anche di riparare le nostre facoltà con i suoi *Essays or Counsels, Civil and Moral*, cioè pubblici o privati. Lo specchio o il vetro infranto delle nostre menti non lascia più "passare la luce", ma ci incanta con luci spezzate,... ci assilla con Idoli.

Come Bacone si serve della *grammatica* induttiva tradizionale per la sua esegesi dei due libri della Natura e della Rivelazione, allo stesso modo egli si serve massicciamente della concezione ciceroniana dell'eloquenza come conoscenza applicata, a questo riguardo accostando esplicitamente Salomone e Cicerone.

Nel *Novum Organum* (pp. 181-82) egli scrive:

Né è affatto necessario dubitare che questa conoscenza debba essere così variabile nella misura in cui essa non rientra sotto un unico principio; giacché essa è molto meno infinita della scienza del governo, che, come vediamo, viene elaborata e in alcune parti ridotta. Di questa saggezza sembra che alcuni degli antichi Romani nei tempi più tristi e più saggi furono professori; Cicerone infatti

riferisce che era costume che i senatori i quali avessero fama di uomini generalmente saggi, come Coruncanio, Curio, Lelio, e molti altri, passeggiassero a ore determinate nel Foro e dessero udienza a coloro che chiedessero i loro consigli; e che singoli cittadini facevano ricorso a loro, consultandoli per il matrimonio di una figlia, o l'impiego di un figlio, o un acquisto o un commercio, o un'accusa, e su ogni altra questione o fatto che riguardasse la vita di un uomo. Così che vi era una saggezza di consigli e di pareri perfino nelle cause private, che nasceva da una comprensione universale degli affari del mondo; comprensione che invero veniva usata in casi particolari, ma che era derivata da osservazioni generali su casi di natura simile. Poiché come vediamo nel libro scritto da Q. Cicerone al fratello, *De petizione consulatus* (che è l'unico libro di affari che mi risulta sia stato scritto dagli antichi), anche se riguarda la questione particolare che aveva allora per le mani, tuttavia la sostanza di esso consiste di molti assiomi di saggezza e di politica, che contengono indicazioni affatto temporanee ma perpetue in ogni caso di elezioni popolari. Ma soprattutto scorgiamo in quegli aforismi, il cui posto è tra gli scritti divini del re Salomone (del quale le Scritture dicono che il cuore era come la sabbia del mare e racchiudeva il mondo intero e ogni cosa mondana), vediamo in essi, dicevo, non pochi profondi ed eccellenti avvertimenti, precetti, indicazioni, che si applicano a una molteplicità di occasioni; per cui ci soffermeremo alquanto su di essi, sottoponendo all'attenzione una serie di esempi.

Bacone ha molto da dire su Salomone come suo precursore. In effetti, egli deriva (pp. 30-40) la sua teoria pedagogica dell'aforismo da Salomone:

E così similmente nella persona del re Salomone vediamo il dono, o il merito, della saggezza e del sapere, tanto nella richiesta di Salomone, quanto nell'assenso di Dio ad essa, da preferire a ogni altra felicità terrena e temporanea. In virtù di questo dono, o grazia di Dio, Salomone fu in grado non soltanto di scrivere quelle eccellenti parabole o aforismi concernenti la filosofia divina e quella morale, ma anche di compilare una storia naturale di ogni pianta, dal cedro sulle montagne al muschio sul muro (che è solo un rudimento tra la putrefazione e un'erba), e anche di ogni cosa che si muove e respira. Inoltre, lo stesso re Salomone, seppure eccellesse per gloria di tesori e di magnifici edifici, di navigazione e di commerci, di servizi e di cure, di fama e notorietà, e simili, tuttavia non aspirò a nessuna di queste glorie, ma soltanto alla gloria della ricerca e della verità; poiché come egli espressamente dice la *gloria di Dio è di nascondere una cosa, ma la gloria del re è di scoprirla*; come se, non diversamente da un innocente gioco di fanciulli, la Maestà Divina trovasse piacere nel nascondere le Sue opere, al fine di farle scoprire; e come se i re non potessero ottenere un maggiore onore di quello di essere i compagni di gioco di Dio; considerando il grande comandamento di ingegni e di mezzi, per cui nulla può essere ad essi nascosto.

Il riferimento baconiano alla scoperta scientifica come a un gioco di bambini ci porta vicini ad un'altra sua concezione fondamentale, quella secondo la quale l'uomo perse il paradiso terrestre per orgoglio e dovrà riconquistarlo con l'umiltà:

Tanto basti a riguardo delle diverse classi di Idoli, e al loro seguito: dei quali ogni

cosa deve essere rinunciata e messa da parte con salda e solenne determinazione e intelletto completamente affrancato e mondo; l'ingresso nel regno dell'uomo, fondato sulle scienze, non essendo molto diverso dall'ingresso nel regno dei cieli, nel quale nessuno potrà entrare se non come un bambino⁶².

Precedentemente negli *Essays* (pp. 289-90), Bacone ribadiva in maniera analoga che «la strada che io propongo per la scoperta delle scienze è quella che lascia ben poco alla acutezza e alla forza dell'ingegno, ma pone ogni ingegno e intelletto sullo stesso piano». La stampa aveva ispirato a Bacone non soltanto l'idea della conoscenza applicata per mezzo della omogeneità del procedimento di segmentazione, ma gli aveva fornito la sicurezza che anche gli uomini sarebbero stati livellati nelle loro capacità e nelle loro realizzazioni. Questa dottrina ha occasionato alcune strane speculazioni, ma pochi sarebbero disposti a contestare il potere della stampa di livellare e di estendere il processo di apprendimento, esattamente come i cannoni livellarono i castelli e i privilegi feudali. Bacone argomenta successivamente che il testo della Natura può essere ricostruito con grandi imprese di ricerca enciclopedica. L'intelletto umano può essere rigenerato così che esso possa di nuovo rispecchiare il perfetto libro della natura. La mente dell'uomo è adesso un vetro incantato, ma il sortilegio può essere annullato.

È quindi chiaro che Bacone non poteva avere alcun rispetto per la scolastica come non ne ebbe per la dialettica di Platone e di Aristotele «perché è dovere dell'Arte perfezionare ed esaltare la natura; ma essi al contrario hanno offeso e abusato della natura»⁶³.

In quale misura la pagina prodotta in massa dalla stampa divenne un sostituto della confessione auricolare?

Verso l'inizio de *The Advancement of Learning* (p. 23) Bacone fornisce una concisa storia del Rinascimento che indirettamente getta luce sul ruolo della stampa:

Martin Lutero, guidato senza dubbio da una superiore provvidenza, ma trovando nel conversare della ragione quella provvidenza che egli intraprese nei confronti del vescovo di Roma e di tutte le tradizioni degenerate della chiesa, e scoprendo la sua solitudine, non essendo in alcuna misura incoraggiato dall'opinione del suo tempo, fu costretto a risvegliare l'antichità, e a chiamare le epoche passate in suo aiuto e ai suoi alleati contro l'epoca presente. Così che gli antichi autori, di cose umane e di cose divine, che a lungo avevano dormito nelle biblioteche, incominciarono a essere letti e consultati diffusamente. E così in conseguenza ne derivò la necessità di un più accurato lavoro nelle lingue originali, in cui quegli autori scrissero, per la migliore comprensione degli stessi, e il maggior vantaggio di comunicare e applicare le loro parole. E da ciò anche derivò il gusto per il loro modo di scrivere e lo stile, e l'ammirazione per esso; che fu grandemente stimolato e fatto avanzare dall'inimicizia e opposizione che i sostenitori di quelle

opinioni pristine ma apparentemente nuove avevano nei confronti degli scolastici; i quali in genere erano di parere opposto e i loro scritti del tutto diversi in forma e stile; prendendo essi la libertà di coniare e di creare nuovi termini ad arte per esprimere il loro significato ed evitare la circolarità del discorso, senza preoccupazioni della purezza, della piacevolezza e, vorrei dire, della legittimità della frase o della parola.

Bacone afferma in questo brano che tutto lo sforzo umanistico nello studio delle lingue e per la rinascita degli studi storici fu assolutamente marginale rispetto alle differenze religiose. Le tipografie resero accessibili autori di tempi remoti. La gente incominciò ad imitare il loro stile. Gli scolastici avevano un modo di scrivere tecnicamente così terso che essi passarono rapidamente di moda, incapaci com'erano di conquistarsi una qualche popolarità tra il pubblico dei lettori. Il pubblico in continua espansione poteva essere conquistato soltanto con i florilegi della retorica e, continua Bacon (p. 24):

per vincerlo e persuaderlo crebbe necessariamente la richiesta e fu stimata al massimo l'eloquenza e la varietà del discorso, come strada più adatta e più efficace per conquistare il volgo: così che con il concorso di queste quattro cause, l'ammirazione degli antichi scrittori, l'odio nei confronti degli scolastici, l'esatto studio delle lingue, e l'efficacia del sermoneggiare, occasionò lo studio appassionato dell'eloquenza e l'abbondanza del discorso, che allora incominciarono a fiorire. Ciò rapidamente crebbe a dismisura; poiché gli uomini incominciarono ad andare a caccia più di parole che non di contenuto; più alla ricerca della parola giusta, della rotonda e nitida composizione della frase, e della dolce cadenza del periodo, e del variare e dell'illustrazione della loro opera con figure retoriche, che non del peso della questione, del merito dell'argomento, della solidità del ragionamento, della vitalità, inventività e profondità del giudizio. Allora crebbe la stima dello stile annacquato di Osorio, vescovo del Portogallo; allora Sturmio dedicò infinite e curiose cure all'oratoria di Cicerone e di Ermogene il retore, oltre ai suoi propri libri sul periodo e l'imitazione, e simili. Allora Car di Cambridge e Ascham con le loro conferenze e i loro libri quasi divinizzarono Cicerone e Demostene, e attirarono ogni giovane ingegno verso quel tipo di conoscenza delicata e rifinita. Allora Erasmo colse l'occasione ed echeggiarono le sue parole di scherno: *decem annos consumpsi in legendo Cicerone*; e l'eco gli rispose in greco, *ΘΥΕ, Ασινε*. Insomma, il gusto complessivo e l'inclinazione di quei tempi era più nella direzione dell'abbondanza che non della solidità.

In circa una pagina Bacon riesce a fornire un'immagine particolareggiata delle controversie e delle mode del suo tempo. Come la sua concezione dei metodi scientifici, così la sua concezione della scena letteraria è radicata nella religione. Il suo profilo della storia della prosa inglese deve ancora essere studiato seriamente dagli storici della letteratura... Quando ad esempio Bacon afferma: «Ma poi il sapere degli scolastici venne considerato assolutamente barbaro e disprezzabile» egli non dice che lui stesso lo disprezzò. Bacon non ha alcun rispetto per il tipo di eloquenza ornata e affettata che allora andava per la maggiore.

Avendo tracciato questo quadro sintetico di alcune delle caratteristiche della conoscenza applicata nel medievalismo baconiano, è tempo di considerare alcune delle applicazioni della tecnologia della stampa all'esistenza individuale e nazionale. È qui necessario esaminare scrittori e lingue nazionali così come furono formati dalla nuova estensione dell'immagine visiva operata per mezzo della stampa.

Alcuni autori recentemente hanno suggerito che possiamo considerare ogni creazione artistica e letteraria dal Rinascimento in poi come una estrinsecazione della confezione medievale. Nella sua *Anatomy of Criticism* (p. 307) Northrop Frye rileva il forte elemento autobiografico nella narrativa «a partire da Sant'Agostino, che sembra averla inventata, e da Rousseau, che certo ne affermò la forma moderna. La tradizione precedente dette alla letteratura inglese *Religio Medici*, *Grace Abounding* e l'*Apologia* di Newman, oltre al tipo di confessione, simile al genere autobiografico ma sottilmente diverso da esso, dei mistici».

In particolare il sonetto, come nuova forma di confessione pubblica incoraggiata dalla stampa, merita di essere studiato nei suoi rapporti con le nuove forme di versificazione. Il noto sonetto di Wordsworth sul sonetto tocca alcuni temi principali della *galassia Gutenberg*:

Non disprezzare il sonetto; critico, hai aggrottato le ciglia
dimentico dei suoi giusti onori; con questa chiave
Shakespeare ha dischiuso il suo cuore; la melodia
di questo piccolo liuto la ferita di Petrarca ha alleviato;
mille volte fece Tasso questo flauto risuonare;
con esso Camões lenì il dolore del suo esilio;
allietò il sonetto una gaia foglia di mirto
tra i cipressi oscuri di cui Dante coronò
il suo visionario cipiglio: la lampada di una lucciola,
rallegrò il mite Spenser, richiamato dalla terra fatata
a lottare per strade tenebrose; e quando lo scoramento
sul sentiero di Milton si abbatté, nella sua mano
esso divenne una tromba; con la quale soffiò
note che rinvigorirono l'anima – ahimé, troppo poche!xxii

Più di un assolo di tromba fu eseguito dal mezzo della stampa, che altrimenti non sarebbe neppure stato composto. La semplice esistenza della stampa creò il bisogno e la possibilità di una nuova espressione allo stesso tempo:

Amando la verità, e desiderando di mostrare il mio amore in versi affinché ella, la mia cara, un qualche piacere dal mio dolore traesse, il piacere forse spingendola a leggere, la lettura a conoscere, la conoscenza forse la pietà vincendo, e questa la grazia ottenendo ho cercato le parole appropriate per dipingere il più nero dolore; raffinate invenzioni ho studiato, per divertire il suo ingegno, spesso voltando le pagine altrui per vedere se da là scorresse una qualche fresca e fruttifera pioggia sul mio cervello rinsecchito.

Ma le parole incerte avanti venivano, mancando dell'invenzione la [sicurezza]; l'invenzione, figlia, della Natura, fuggiva i colpi matrigni della [scienza] e i passi degli altri mi apparivano estranei sul mio cammino.

E così, gravido di parole, e impotente nelle mie doglie, mordendo la mia penna traditrice, percuotendo me stesso con [disprezzo] «Sciocco», mi disse la mia Musa, «guarda nel tuo cuore e scrivi»⁶⁴.

L'Aretino, al pari di Rabelais e di Cervantes, proclamò il significato della tipografia come qualcosa di gargantuano, di fantastico, di sopraumano

L'estrinsecazione o i pronunciamenti della mente in condizioni di cultura manoscritta fu, come abbiamo visto, molto limitata. Il poeta o lo scrittore era lungi dal potere usare la propria lingua madre come sistema di amplificazione della propria voce rivolgendosi al pubblico. Con l'avvento della stampa la scoperta del volgare come sistema di diffusione pubblica fu immediata. La personalità di Pietro Aretino (1491-1556) servirà ad illuminare questo improvviso sviluppo. Egli illustra anche il subitaneo rovesciamento dell'autoaccusa personale, o confessione, in una denuncia pubblica rivolta contro gli altri. Aretino veniva già ai suoi tempi chiamato "flagello dei principi":

Egli era un mostro, è vero: negarlo vorrebbe dire sminuirlo; ma soprattutto era un uomo del suo tempo, forse la più libera e più completa espressione dell'epoca in cui visse: il sedicesimo secolo. Questo, la sua enorme abilità, uniti al fatto che egli fondò la stampa moderna e seppe servirsi dell'arma fino allora neppure sospettata della pubblicità, sapendone apprezzare in modo incomparabile tutta l'efficacia, sono i suoi principali meriti che esigono la nostra attenzione⁶⁵.

Nato due anni dopo Rabelais, egli al pari di Rabelais visse nel momento giusto per impadronirsi del nuovo mezzo della stampa. Fu, lui da solo, un giornale, un Northcliffe senza l'aiuto di nessuno.

Per la sua tendenza al sensazionalismo, egli fu, in un certo senso, un precursore di Hearst, di Lord Northcliffe e di altri, così come fu anche il padre di quella terribile genia di agenti pubblicitari moderni che, quando vogliono darsi delle arie, si fanno chiamare "pubblicisti". Era suo vanto che in tutto il mondo la "Fama viene venduta da me". Doveva farsi pubblicità, era il suo modo di vivere e di guadagnarsi da vivere; e certamente sapeva come procacciarsela... Ci troviamo quindi di fronte a un uomo che dal punto di vista della cronologia può essere considerato il primo realista della letteratura, il primo giornalista, il primo pubblicista, il primo critico d'arte⁶⁶.

Al pari del suo immediato contemporaneo, Rabelais, Aretino avvertì il gigantismo latente nella uniformità e ripetibilità della parola stampata.

Aretino, di umili origini e senza formazione letteraria, seppe usare la stampa nel modo in cui dopo di lui verrà usata. Scrive Putnam (p. 37):

Se l'Aretino nel suo tempo fu probabilmente l'uomo più potente d'Italia e forse d'Europa, la ragione va ricercata nella nuova forza che egli aveva scoperto, la forza che oggi noi chiameremmo il "potere della stampa". Aretino lo considerava come il potere della sua penna. Egli stesso non si rendeva conto dell'autentico fuoco prometeico con il quale stava scherzando. Tutto quello che sapeva era che aveva per le mani uno strumento eccezionale, e lo usò con la stessa mancanza di scrupoli con la quale esso è stato continuamente usato a partire da allora. Aretino era capace (si vedano per questo le sue *Lettere*) di essere altrettanto ipocrita della stampa dei nostri giorni.

Putnam continua (p. 41) ricordando che l'Aretino fu «forse il più grande ricattatore di tutta la storia, il primo autentico esponente della "penna velenosa"». In altri termini, l'Aretino considerò in effetti la stampa come una sorta di confessionale pubblico in cui lui stesso faceva il padre confessore, penna o microfono alla mano. A p. xiv della sua opera, Rutton cita Aretino: «Che gli altri si preoccupino pure dello stile e cessino così di essere se stessi. Senza un padrone, senza un modello, senza una guida, senza un artificio io lavoro e mi guadagno da vivere, il mio benessere, la mia fama. Cosa più posso desiderare? Con una penna d'oca e pochi fogli di carta posso ridermela dell'universo».

Ritorniamo al suo "senza un modello, senza una guida", perché l'affermazione era vera alla lettera. La stampa fu mezzo senza precedenti. Essa non aveva né scrittori né un pubblico suoi propri, e dovette fare quello che poteva a lungo con il tipo di scrittori e di pubblico creati dalle condizioni della cultura manoscritta. Come hanno spiegato Febvre e Martin in *L'Apparition du livre*, la stampa dovette, quasi intieramente per i primi due secoli, dipendere dai manoscritti medievali. Quanto al ruolo dell'autore, non esisteva; così lo scrittore cercò di indossare, per i primi due secoli, varie maschere, del predicatore o del clown, scoprendo il ruolo di "uomo di lettere" soltanto nel sec. XVIII:

Jacques... Bisogna che io abbia la libertà,
come lo sconfinato privilegio che ha il vento,
di soffiare su chi mi pare; perché tale l'hanno i pazzi.
E quelli che più son molestati dalla mia pazzia,
più dovranno ridere. E perché dovranno far così?
Il perché è così piana come la strada che va
alla parrocchia. Colui che è assai saviamente
colpito da un pazzo agisce assai pazzamente
se non si mostra insensibile al colpo,
pur sentendone la puntura; se no la pazzia dell'uomo
saggio è messa chiaramente a nudo da ogni colpo
che il pazzo mena all'impazzata. Investitemi
dunque del mio abito variegato. Datemi il permesso

di dire ciò che penso, e io purgherò da un capo
all'altro l'impuro corpo di questo infetto mondo,
se la gente prenderà pazientemente la mia medicina⁶⁷.

Nonostante fosse tutto immerso in questa impresa catartica, Shakespeare sentì molto amaramente l'assenza di un ruolo. Nel suo sonetto CX leggiamo:

È vero, ohimé, ho errato a destra e a manca,
E fatto di me stesso spettacolo alla gente,
Ho ucciso i miei pensieri, quel ch'è più caro ho svilito^{xxiii}

Egli si sentì scarsamente attratto dalla forma tipografica e non fece il minimo sforzo per pubblicare le sue opere, dal momento che la circolazione delle sue opere in veste tipografica non gli avrebbe conferito alcuna dignità. La cosa era ben altrimenti per gli scrittori di cose religiose. Quando Ben Jonson pubblicò le sue opere teatrali con il titolo di *Works* nel 1616, non mancarono i commenti di scherno.

È interessante che Shakespeare senta il bisogno di rilevare l'aspetto confessionale della paternità letteraria, "quel ch'è più caro ho svilito", giacché come attore o come drammaturgo il suo andare "a destra e a manca" non avrebbe fatto per lui alcuna differenza. Ed è questo riversare a mo' di confessione notizie e punti di vista personali che all'Aretino e ai suoi contemporanei sembrò giustificare l'associazione della stampa con il sudiciume e la pornografia. Questo è l'atteggiamento dominante della *Dunciad*^{xxiv} di Pope all'inizio del sec. XVIII. Ma per quel che riguarda l'Aretino, il passaggio dalla confessione privata all'accusa pubblica fu una risposta del tutto naturale alla tecnologia della stampa.

In effetti, come rileva Raimondi, Aretino "è una prostituta". Della prostituta egli ha l'istinto di ribellione sociale. «Egli getta fango non soltanto sulla faccia dei contemporanei, ma su tutto il passato. È come se egli sollevasse tutto il mondo e lo mettesse contro luce... Tutto è osceno e libidinoso, tutto è in vendita, tutto è falso, niente è sacro. Egli stesso trasforma le cose sacre in mercanzie per guadagnare soldi e scrive vite romanzate dei santi. E allora? Come la Nanna e la Pippa egli trova conveniente porsi al di sopra degli uomini e tenerli per le redini dei loro vizi... La regola di vita che Nanna impartisce alla Pippa è la regola che guidò Aretino per tutta la vita»⁶⁸.

Marlowe anticipò il barbaro grido di Whitman impiantando un sistema di diffusione nazionale basato sul *blank verse* – un nascente sistema giambico di suoni adatto alla nuova storia di successo

È necessario tenere a mente che la stampa creò il gigantismo non soltanto

per gli scrittori e per le lingue volgari, ma per i mercati. L'improvvisa espansione di vasti mercati e del commercio dietro lo stimolo di questa prima forma di produzione di massa, sembrò essere l'estensione visibile di tutta la venalità latente dell'umanità. Questo quindi non fu certo l'ultimo degli effetti del ridimensionamento della componente visiva nell'esperienza umana. La tecnica della traduzione, che è conoscenza *applicata*, viene fatta progredire imparzialmente fino a includere i crimini e i fini nascosti dell'umanità in una nuova forma di autoespressione. Proprio per il fatto che da un punto di vista visivo la stampa è una forma grandemente intensificata della parola scritta, essa è insaziabile quando si tratti di diffondere materiali pregnanti o sensazionalistici. Questo fatto non è certo più fondamentale per la comprensione dei giornali moderni di quanto non lo sia per riuscire a cogliere cosa stesse succedendo al linguaggio e all'espressione nel sec. XVI:

È perché l'Aretino è un uomo di genio, e perché egli riassume ed esprime in sé quella disastrosa epoca di anarchia, il suo completo disordine e collasso morale, il suo piacere nell'insultare e nell'ignorare il passato, il suo ripudio di ogni autorità e tradizione antica, che egli merita di essere studiato. Se a questo aggiungiamo che egli seppe ideare per i suoi fini un'arma che nella nostra epoca ha finito coll'essere più potente dei poteri costituiti, dei parlamenti eletti o delle monarchie ereditarie – la pubblicità, la Stampa – si troverà una giustificazione più adeguata per questo libro⁶⁹.

La stampa, come sistema di diffusione dell'informazione al pubblico, fornì un enorme potere di amplificazione alla voce del singolo e presto divenne essa stessa una nuova forma di espressione, vale a dire il teatro popolare elisabettiano. I versi di apertura di *Tamburlano il Grande* di Christopher Marlowe ci forniscono tutta la tematica che ci occorre:

Da vene danzanti di ingegni nativi
e altri simili artifizi che buffoneria mantiene,
vi condurremo alla maestosa tenda di guerra
dove udirete lo scita Tamburlano
minacciare il mondo con parole eccelse e stupefacenti

.....

Guardate soltanto la sua immagine nel tragico specchio
e applaudite poi le sue fortune come meglio credete

Il primo a parlare, Miceta, risponde con le seguenti parole, altrettanto significative:

Fratello Cosroe, ecco che sono addolorato
e tuttavia incapace di esprimere il mio dolore
poiché avrebbe bisogno di un discorso grande e roboante.

Quello che è particolarmente significativo qui è la scoperta del *blank verse* come megafono per diffondere il suono e la consapevolezza che una rima meramente meccanica non può fornire l'ampiezza e il volume necessari ai

pronunciamenti pubblici che risuonano per tutta la nuova epoca. Il *blank verse* per gli elisabettiani fu una novità altrettanto eccitante del “close up” nei film di Griffith, e le due tecniche sono molto simili per l'intensità dell'amplificazione e l'esagerazione del sentimento che esse consentono. Perfino Whitman, spintovi dalla nuova intensità visiva dei giornali della sua epoca, non seppe creare un veicolo più sonoro per il suo grido barbarico del *blank verse*. Nessuno è stato fino ad oggi in grado di formulare una teoria sulle origini del *blank verse* inglese. Esso non ha antecedenti o esempi se non, forse, nella lunga linea melodica della musica medievale. Non ritengo che la concezione di Kenneth Sisam della metrica dell'Old English abbia alcun rapporto con il *blank verse*. Nel volume *Fourteenth Century Verse and Prose* (p. xiii) egli scrive: «L'Old English aveva un solo metro – il lungo verso allitterante senza rima. Esso era particolarmente adatto alla poesia narrativa; non era musicale nel senso che non poteva essere cantato; aveva una spiccata tendenza verso la declamazione e la sonorità».

Ma il paradosso è che il *blank verse*, essendo una delle prime forme di poesia “parlata”, e non cantata, è molto più rapido della canzone, e forse più rapido perfino del normale parlare. Non c'è pericolo di sbagliare, comunque, se si afferma che il *blank verse*, a differenza della poesia rimata, rispondeva al nuovo bisogno della lingua parlata di essere riconosciuta e adottata come sistema di diffusione pubblica. L'Aretino era stato il primo a comprendere il carattere del volgare come mezzo di comunicazione di massa, così come la stampa l'aveva trasformato. I suoi biografi notano la sua straordinaria rassomiglianza con i più volgari padroni e magnati della stampa nel nostro secolo. Nella recensione di una biografia di Hearst, dal titolo *Citizen Hearst* di W.A. Swanberg, il recensore del “New York Times” (10 settembre 1961) titolò il suo articolo: *The Man Who Made the Headlines Scream* (L'uomo che fece urlare i titoli).

Il *blank verse* fu un mezzo per fare ruggire e risuonare l'inglese in un modo appropriato alla nuova ampiezza e solidità del volgare realizzate grazie alla tipografia. Nel nostro secolo, da quando il linguaggio ordinario ha dovuto far fronte alla concorrenza non-verbale della fotografia, del cinematografo e della televisione, si è verificato l'effetto contrario. La cosa è stata notata con grande efficacia da Simone de Beauvoir ne *I Mandarin*: «Che trionfo irrisorio essere un grande scrittore in Guatemala o nell'Honduras! Ieri egli aveva creduto di essere l'abitante di una parte privilegiata del mondo, dalla quale ogni suono riverberava attraverso l'intero pianeta; ma adesso egli sapeva che il suo mondo stava morendo ai suoi piedi».

Che straordinaria intuizione rappresenta questo brano per la comprensione dell'era di Gutenberg e del *blank verse*! Non dovrebbe stupire che la ricerca letteraria non sia riuscita a scoprire le origini del *blank verse*. Altrettanto infruttuoso sarebbe cercare l'origine delle lunghe linee della strada romana nei precedenti di ingegneria. La strada romana fu un prodotto secondario del papiro e dei suoi rapidi corrieri. Cesare Folingo mostra di comprendere quale

è il metodo migliore per affrontare questo tipo di problema quando nel saggio *Vernacular literature* (La letteratura in volgare) nel volume *The Legacy of the Middle Ages* (p. 182), scrive: «Roma non ha prodotto un'epica popolare... Questi impavidi costruttori erano soliti costruire la loro epopea in pietra; chilometri e chilometri di strade pavimentate... debbono avere avuto quasi un fascino emotivo come debbono averlo avuto le lunghe sequenze di rime baciata per i francesi».

La stampa, nel trasformare i vari volgari in mezzi di comunicazione di massa, cioè in sistemi chiusi, creò le forze uniformi e centralizzatrici del moderno nazionalismo

I francesi, più di qualunque altra nazione moderna, hanno sperimentato la forza unificatrice del loro volgare come esperienza nazionale. È appropriato che essi siano stati i primi a registrare la rottura di quest'unità creata dalla tipografia sotto l'impatto dei mezzi di comunicazione non verbale. Nell'età elettronica, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre annunciarono con toni tragici in *Che cos'è la letteratura* il dilemma: “Per chi scrive un autore?”.

Una editoriale su Simone de Beauvoir apparso sulla rivista «Encounter» (agosto 1955) è di grande aiuto per rapportare le nuove voci sonore dell'epoca di Gutenberg al sorgere del nazionalismo. L'articlista sta qui considerando la natura della fama e di una reputazione letteraria durevole:

... e per ottenerla è quasi necessario, nella nostra epoca, essere membro di una comunità nazionale che abbia, oltre alle numerose virtù estetiche e morali del caso, la qualità abbastanza poco fine di essere anche in una certa misura potente – di essere osservata con attenzione dal mondo e, cosa ancora più importante, di essere ascoltata. L'esistenza di una simile comunità sembra essere una condizione indispensabile all'emergere di una letteratura nazionale sufficientemente grande per ampiezza e ponderosa per sostanza da fissare su di sé l'occhio del mondo e dare forma all'immaginazione degli uomini;... furono gli scrittori stessi che contribuirono a portare in vita questa cosa chiamata “letteratura nazionale”. All'inizio la loro attività ebbe un carattere di piacevole semplicità... In seguito, sotto l'influenza del movimento romantico, furono resuscitate lingue moribonde e furono composte epopee nazionali di nazioni che appena si poteva dire esistessero, mentre la letteratura attribuì entusiasticamente all'idea di esistenza nazionale le virtù più soprannaturali...

Strettamente connessi, quindi, attraverso il modo di operare e gli effetti della tipografia, sono l'estrinsecazione o articolazione della esperienza privata interiore da un lato, e l'ammassarsi di una consapevolezza nazionale collettiva dall'altro, via via che la lingua popolare viene resa visibile, centrale e unificata dalla nuova tecnologia.

È assolutamente coerente il fatto che Chaucer, al pari di Dryden, abbia

preferito il distico come forma privata di discorso tra intimi. In questo senso il distico chauceriano avrebbe colpito Tommaso Moro per la sua somiglianza con il dialogo scolastico, allo stesso modo in cui il distico di Pope e di Dryden conservarono il carattere dell'ambito seneciano. L'importante passo di More citato precedentemente contiene l'appropriata distinzione tra rima e *blank verse* allorché egli contrappone la filosofia scolastica, che «non sarebbe spiacevole tra amici e in conversari familiari», e le nuove forme discorsive adatte ai consigli dei re, «dove grandi questioni debbono essere dibattute e ragionate con grande autorità». More parla qui della organizzazione politica centralistica e nazionalista, che ai suoi tempi era ancora una novità. Per queste nuove forme di gigantismo il *blank verse* di Marlowe rappresentò un correlativo oggettivo:

Cheridamas. Tamburlano!

Un pastore scita reso attraente
dall'orgoglio della natura e dai migliori doni!
Il suo sguardo minaccia il cielo e sfida gli dei;
i suoi occhi fiammeggianti sono fissi sulla terra,
come se stesse or ora ideando un qualche stratagemma
o intendesse penetrare nelle scure volte di Averno
e strappare dall'inferno il cane dalle tre teste⁷⁰.

La separazione tra musica e poesia trovò un primo riflesso nella pagina stampata

Scrivendo a proposito della linea melodica dei trovatori, Wilfred Mellers nel volume *Music and Society* fornisce una sorta di contrappunto dal quale osservare la precipitosa corsa in avanti di Marlowe (p. 29):

La immensa lunghezza della sinuosa plasticità della linea melodica in tutta questa musica è prova dei vantaggi, che compensano gli ovvi limiti, di una musica concepita in termini di un'unica linea; se si è disposti a sacrificare le possibilità armoniche e i contrasti sonori si ottiene la possibilità di creare una melodica libera dalle inibizioni della misura. Non vi sono limiti alla raffinatezza del periodo, dell'intonazione o delle sfumature che si vogliono usare, eccetto i limiti impliciti nella creazione di una struttura lineare coerente.

La canzone costituisce un rallentamento del discorso per poterne apprezzare le sfumature. Il *blank verse* nacque in un'epoca che per la prima volta separò le parole dalla musica muovendo verso l'autonomia specialistica degli strumenti musicali. Secondo Mellers, il ruolo della polifonia fu quello di spezzare l'antica linea monodica. La polifonia avrebbe avuto sulla musica effetti paragonabili a quelli dei caratteri mobili e della scrittura meccanica sul linguaggio e sulla letteratura. Giacché fu soprattutto dopo che si incominciò a stampare la musica che divenne necessario indicare la quantità di misura per

mantenere unite le diverse parti di ogni cantante. Mentre nella polifonia medievale questa separazione di parti e di quantità era stata soltanto latente. Scrive Mellers (p. 31):

Sembra possibile che la polifonia fosse all'inizio un risultato in buona misura inconscio di certi effetti che possono verificarsi durante il canto monofonico all'unisono. Non dovrebbe certo sorprendere che durante il tardo medioevo la polifonia fosse così profondamente radicata in quelli che essenzialmente sono atteggiamenti monofonici profondamente radicati nella cultura dell'epoca, e che invece la gente del mondo moderno considera, almeno all'inizio, stranamente ostici e difficili da comprendere. Sappiamo più o meno cosa aspettarci da una musica concepita in "parti", e il compositore medievale non gratifica queste nostre aspettative. Ma prima di liquidarlo come "primitivo" o "ancora informe" faremmo meglio a essere ben certi di capire quello che lui intendeva fare. Egli non era in realtà animato dal desiderio di liberarsi delle implicazioni della musica monofonica con la quale era cresciuto e che, come abbiamo visto, era simbolica della filosofia intrinseca al suo mondo. Forse stava cercando di ampliare le potenzialità di quella musica, e così facendo introdusse, senza rendersene conto, concetti che avrebbero prodotto una profonda rivoluzione tecnica.

L'eccellente studio di Bruce Pattison *Music and Poetry of the English Renaissance* ribadisce che «la forma cantata fu praticamente l'unica forma musicale fino al sec. XVII» (p. 83). Ma la forma cantata, che era stata per secoli strettamente legata alla narrazione e allo sviluppo lineare dei temi, permeò e dette forma anche alla prassi letteraria. Quella che oggi chiameremmo la storia o la trama di un'opera di narrativa non era molto più palese negli scritti di Mashe di quanto non fosse nel Vecchio Testamento. Al contrario, essa è radicata in una grande molteplicità di fatti linguistici. Questa qualità di intreccio, ovvero di sensualità tattile, è un aspetto di primo piano della musica medievale. Per citare le parole di Pattison (p. 82), «in un certo senso, la musica medievale è spesso strumentale quanto a concezione, anche se non è sicuro quale parte effettivamente avessero gli strumenti nella sua esecuzione. L'attenzione era soprattutto concentrata sull'effetto sensuale della combinazione di diverse voci invece che sui sentimenti che il testo poteva ispirare o sull'espressione delle emozioni».

La polifonia orale della prosa di Nashe suona offensiva nei confronti del decoro lineare e letterario

Questo piacere sensuale nell'intreccio complesso di qualità permane nel sec. XVI persino nel linguaggio scritto per essere dato alle stampe. James Sutherland, nel suo volume *On English Prose* (p. 49) attribuisce la polifonia di Nashe ad una sua inadeguata sensibilità come uomo di lettere: «Il guaio di Nashe è in parte che egli è molto meno interessato a facilitare le cose per il lettore che non a compiacersi della sua superiorità su di lui; oppure, se questo

può sembrare un giudizio eccessivamente severo, a sfruttare le risorse specifiche del linguaggio per il suo personale divertimento». Letto ad alta voce da un retore esperto delle nuove scuole di grammatica, il brano citato da Sutherland (pp. 49-50) assume tutta l'aggressività e la varietà di un assolo di tromba di Louis Armstrong:

Ero sperava, e pertanto ella sognava (giacché ogni speranza è un sogno); la sua speranza andava dove era il suo cuore, e il suo cuore si volgeva e girava con il vento, il quale avrebbe potuto far risuonare il suo cuore tutto d'oro, oppure strapparglielo dal petto. La speranza e la paura entrambe guerreggiavano in lei, ed entrambe amano la veglia, spingendola all'apparire dell'alba (che odiosa vecchia è l'alba che tanto tempo impiega ad apparire) ad aprire la finestra e l'imposta per vedere da dove venissero i tuoni, o se al passo o al galoppo corresse il mare; allorché all'improvviso gli occhi le procurarono pena nel momento in cui il primo bianco che le loro frecce acuminata colpirono fu il corpo senza vita di Leandro: con l'improvvisa contemplazione del pietoso spettacolo del suo amore, fradicia ormai carne per pesci il suo dolore non poté fare altrimenti che essere indefinito, anche se il piacere per lui era stato cosa da poco; poiché non vi è donna che non provi piacere nel dolore, altrimenti non lo userebbe con tanta leggerezza per ogni cosa.

Giù ella corse colla veste da notte sciolta, e i capelli intorno alle orecchie (proprio come Semiramide corse fuori con la bugia in mano e le lunghe trecce nere lungo le spalle e il pettine d'avorio prigioniero tra le chiome, quando seppe che Babilonia era stata presa) e pensò con un bacio di resuscitare il suo morto corpo, ma mentre stava per apporre uno di quei caldi balsami sulle sue labbra blu di storione, impetuose onde chionate si infransero su di loro e tolsero lui a lei (con l'idea di riportarlo ad Abido). Al che ella divenne subitamente una folle baccante, e non ebbe più incertezze, ma balzò dietro di lui, e così abbandonò il sacerdozio, e lasciò a Museo e a Kit Marlowe materia su cui lavorare.

In che misura esattamente le varie circostanze influenzarono non soltanto la struttura della musica ma anche il linguaggio di essa, risulta dallo studio di John Hollander sui teatri elisabettiani (*The Untuning of the Sky*, p. 147), con l'elaborato uso che essi facevano della musica per indicare determinate funzioni, e la necessità di incorporare tutta la musica, a parte questi segnali, nella storia stessa del dramma. «I piccoli teatri raffinati della città... mettevano in scena rappresentazioni allegoriche e mitologiche...».

La stampa tipografica fu all'inizio erroneamente scambiata per una macchina di immortalità da tutti eccetto che da Shakespeare

I fattori fisici cui si deve la ristrutturazione delle forme e dei modi di espressione ci hanno finora occupato soltanto per quel che riguarda l'improvviso nascere di voci individuali e per la comprensione della lingua

popolare come sistema di diffusione e di amplificazione unificato e pronto per l'uso. Simultaneamente, si sviluppò la consapevolezza che la parola stampata in volgare era in grado di conferire una sorta di eternità artificiale cioè di fama. In un pregevole saggio su Cardano (1501-1576) nella raccolta *Abinger Harvest* (p. 190), E. M. Foster fa notare che: «La stampa tipografica, che allora aveva soltanto un secolo, fu erroneamente considerata una macchina di immortalità, e la gente si affrettò ad affidarle gesta e passioni per consegnarle alle età future». Foster cita Cardano (p. 193):

È stata mia fortuna in un secolo che ha scoperto il mondo intero – l'America, il Brasile, la Patagonia, il Perù, Quito, la Florida, la Nuova Francia, la Nuova Spagna, Paesi del Nord, dell'Est, del Sud. Cosa vi è di più meraviglioso del fulmine umano che nella sua potenza di gran lunga sorpassa quello celeste? Né tacerò di te, magnifico Magnete, che ci guidi attraverso i vasti oceani, le notti e i temporali, in terre che non abbiamo mai conosciuto. Vi sono poi le nostre presse tipografiche, concepite dal genio umano, costruite dalle sue mani e tuttavia un miracolo quasi divino.

Più o meno nello stesso periodo Pierre Boaistuau scriveva nel suo *Theatrum Mundi*⁷¹:

Non saprei trovare alcunché che possa eguagliare o essere paragonato alla meravigliosa invenzione, utilità e dignità della stampa, l'eccellenza della quale sorpassa tutto quanto gli antichi poterono avere concepito o immaginato, sapendo che essa conserva e mantiene tutte le concezioni delle nostre anime, essa è il tesoro che rende immortali i monumenti del nostro spirito, e rende eterno un mondo senza fine, e inoltre porta alla luce i frutti del nostro lavoro. E mentre qualcosa può sempre essere aggiunto a qualunque altro atto dell'inventività umana, questo soltanto è venuto al mondo con tale e tanta buona fortuna e perfezione, che nulla può esservi aggiunto o tolto che non lo renda difettoso e privo della sua forma eccellente: i suoi effetti sono così meravigliosi e realizzati con tale celerità e diligenza che un solo uomo in un giorno sarà in grado di scrivere più lettere di quante non ne possa scrivere il più veloce degli scribi o amanuensi nell'arco di un anno.

Il concetto di autoespressione è ancora sconosciuto; ma la frase “porta alla luce i frutti del nostro lavoro” costituisce un'eccellente indicazione della matrice dalla quale in seguito e molto più tardi il concetto sarà derivato. “Rende immortali i monumenti del nostro spirito” rappresenta perfettamente l'idea cinquecentesca di un'immortalità conquistata con il lavoro e la ripetizione meccanica del lavoro. Nel nostro secolo l'idea di una simile immortalità ha assunto un carattere di falsità che Joyce coglie nell'*Ulisse*:

Quando uno legge queste strane pagine di uno dipartito da tempo, uno sente di essere tutt'uno con uno che un dì...

La sabbia granita era sparita da sotto i suoi piedi... Le sue scarpe calpestarono ancora un'umida crocciante amalgama petrosa, taglienti gusci di conchiglie, stridule ghiaie che percote le ghiaie innumerevoli, legno crivellato dal tarlo

marino, perduta Armanda. Mefitici banchi di sabbia attendevano di risucchiargli le calpestanti suole, esalando tanfate di fogna. Li costeggiò con cauto passo. Una bottiglia di birra si rizzava, infitta fino alla cintola, nell'impasto grumoso della sabbia. Una sentinella: isola della terribile sete^{xxv}.

Dalla meditazione sui libri e le biblioteche, cioè, Stephen Dedalus si volge al messaggio nella bottiglia, arrivando ad esso attraverso una folla di esperienze audio-tattili-olfattive con il continuo contrappunto dei punti di vista soggettivi di scrittori, biblioteche e immortalità letteraria.

Il tema dell'eternare per mezzo della parola stampata era molto plausibile nel primo periodo della tipografia quando un così gran numero di scrittori sconosciuti delle epoche passate furono riportati dalla tipografia a una vita molto più nuova ed intensa di quella che avevano conosciuto durante la loro reale esistenza in epoca amanuense. La dedica dei sonetti di Shakespeare del 1609 leggeva: «All'unico creatore... ogni felicità e quell'eternità promessa dal nostro immortale Poeta, augura il benintenzionato avventuriero nel momento di partire».

Il poeta immortale vive per sempre nella stampa, cioè, e promette l'eternità della parola stampata (tanto più sicura dell'eternità manoscritta di un messaggio in una bottiglia) all'"unico creatore". È quanto mai appropriato che l'identità del creatore rimanesse altrettanto misteriosa del procedimento poetico per il quale i sonetti vennero creati. Dal momento, comunque, che l'eternità è ormai assicurata per il creatore che ora inizia una nuova vita di esistenza poetica stampata, il poeta gli augura buon viaggio, mentre anche augura a se stesso buon viaggio nel suo viaggio stampato attraverso l'eternità. E così inizia il viaggio e l'esposizione dei sonetti, circa dieci anni dopo che era terminata la moda del sonetto elisabettiano.

Maggiore doppiezza di significato raramente fu contenuta in circa trenta parole come in questa dedica ai sonetti. Un'analoga ironia si ritrova in una prefazione del *Troilo e Cressida* shakespeariano, pubblicata sul frontespizio del testo in quarto del 1609, lo stesso anno dei sonetti. Non ci interessa sapere qui se fu Shakespeare l'autore di questa prefazione. Essa è troppo arguta per Dekker e troppo contenuta per Nashe. Tocca a un dipresso il nostro tema principale della stampa come motore di immortalità:

Colui che non fu mai scrittore all'eterno lettore, Novità. Eterno lettore, eccoti qui una nuova opera, mai recitata sulla scena, mai agguantata e applaudita dalle palme del volgo, e tuttavia pienamente meritoria della palma comica; giacché essa è una creatura del tuo cervello, che mai intraprese qualcosa di comico vanamente: E se i vani nomi delle commedie venissero mutati nei titoli delle Merci, o le opere in implorazioni; allora vedresti tutti quei magnifici censori, che ora le considerano mere vanità, correre a frotte per grazia principale della loro gravità: e soprattutto le commedie di questo autore che sono così rispondenti alla vita da servire come i più comuni commentari di tutte le azioni della nostra vita, mostrando tale abilità, e potenza di ingegno, che anche colui che meno ama le opere teatrali, si compiace delle sue commedie. E tutte le persone di questo

mondo, ottuse e di ingegno pesante, che mai furono capaci o argute abbastanza da scrivere commedie, venendo alle sue rappresentazioni vi hanno trovato, son loro che lo dicono, quell'ingegno che essi non hanno mai trovato dentro se medesimi, e se ne sono andati un po' meno stupidi di quando vennero: sentendo di possedere adesso un tantino di ingegno, molto di più di quanto mai sognarono di avere sufficiente cervello da produrre. Così tanto e così saporito sale di ingegno si trova nelle sue commedie, che essi crederanno (all'altezza del loro piacere) di essere trasportati in quel mare che produsse Venere. Fra tutte nessuna è più ricolma di ingegno di questa: E se ne avessi il tempo volentieri ne parlerei, anche se so che non ve n'è bisogno (almeno quanto basti per convincervi che le vostre monete sono bene spese), ma per tanto merito so che persino i poveri si sono affollati per vederla. Essa merita tanta fatica, al pari delle migliori commedie di Terenzio o di Plauto. E, credetemi, che quando egli non ci sarà più, e le sue commedie saranno fuori commercio, vi farete in quattro per trovarle, e chiederete una nuova inquisizione inglese. Prendetelo come un avvertimento e, pena la perdita del vostro piacere, e dei Giudizi, non rifiutate, né apprezzate di meno per timore di essere insozzati dal fiato pesante delle moltitudini. Ma ringraziate il destino per la fortuna che vi ha concesso. Dal momento che per volontà dei magnifici possessori io credo che voi avreste dovuto pregare loro e non viceversa. E così affido alla preghiera (per lo stato e il benessere del loro ingegno) tutti coloro che non la loderanno. Vale.

Questo brano richiede la stessa agilità e attenzione di *Troilo e Cressida*. Inizia come James Joyce nella parte di “*Mr. Germ's Choice*”^{xxvi} che dice «I miei consumatori non sono forse i miei produttori?». Il fatto che la commedia non è mai stata “applaudita e agguantata dalle palme dei volgari” forse indica che la prima rappresentazione fu a Corte. Ma tutta la prefazione contiene un'analisi della teoria della comunicazione quanto la commedia stessa. Al centro di essa (III, iii) il tema centrale della prefazione è formulato molto più per esteso, iniziando con le parole:

Uno spirito bizzarro mi scrive qui:

«L'uomo per riccamente dotato che sia,
per cospicuo che sia il suo avere, esteriore o interiore,
non può menar vanto di avere quello che egli ha,
né sente quel che egli possiede se non per riflessione^{xxvii};

La prefazione si serve di quest'idea, che il produttore è soltanto il suo consumatore per farsi beffe sia degli scrittori sia dei lettori della nuova epoca in una sequela di involuzioni negative da fare girare la testa. L'autore è altrettanto poco colpito dal valore ultimo della stampa quanto lo stesso Shakespeare, che non si curò mai di fare stampare le proprie opere teatrali.

Sarà sufficiente appena accennare come la maggior parte dei più noti sonetti shakespeareiani siano veicolo delle idee più comunemente accettate all'epoca circa l'eternità ottenuta per mezzo della stampa in lingua; si veda ad esempio l'inizio del sonetto LV:

Né marmo, né gli aurei monumenti

Dei Principi, vivran quanto i miei versi possenti^{xviii},

e poiché il sonetto è arrivato a noi attraverso tutti questi secoli noi diamo per scontato che anche gli scrittori dell'epoca non dubitassero che sarebbe andata così. Ma i dotti del tempo, indipendentemente dalle valutazioni che davano della stampa, avevano seri dubbi a riguardo della capacità di sopravvivere delle lingue volgari. Alcuni di questi dubbi sono presenti in un sonetto di Spenser (*Amoretti*, LXXV):

Un giorno io scrissi il suo nome sulla spiaggia,
ma vennero le onde e lo lavarono via:
Di nuovo lo scrissi una seconda volta,
ma venne la marea e si portò via le mie fatiche.
Vano uomo, ella disse, che invano cerchi in tal modo
Una cosa mortale da immortalare...

«Dobbiamo ricordare, scrive J. W. Lever in *The Elizabethan Love Sonnet* (p. 57), in che misura la vita stessa è modellata su ideali lettori: come gli uomini di un'epoca tendano in tutta sincerità a condurre i loro amori come gli eroi di Stendhal; in un'altra epoca, di maggiore disinvoltura, come gli eroi di Noël Coward». Ma se gli elisabettiani, al pari dell' "io" chauceriano erano in grado di impersonare un certo numero di ruoli pubblici e privati diversi, allo stesso modo essi erano anche in grado di giocare col linguaggio a vari livelli. Il vecchio legame orale con la sua flessibilità di tono permase tra scrittore e lettore. Nell'illustrare l'incapacità del sec. XIX a capire la poetica di Sidney, Lever afferma (p. 57) che «fu l'atrofia di rigide convenzioni durante il sec. XIX, e la conseguente spaccatura dell'individuo in un io pubblico e un io privato che spiega perché così gran parte della poesia lirica dell'epoca vittoriana provochi un senso di imbarazzo».

S.L. Bethell, nel volume *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, riprende questo tema e lo esamina compiutamente, mostrando come la rottura degli antichi legami tra autore e pubblico portò i critici del sec. XIX a «trattare Shakespeare secondo criteri che sarebbero forse stati appropriati per Ibsen: essi si focalizzarono sui suoi personaggi come se si trattasse di figure storiche, esaminandone la psicologia... Non fu fatto alcun tentativo per spiegare la stranezza storica per cui una drammaturgia naturalistica sarebbe sorta così rapidamente da una tradizione fortemente convenzionale» (pp. 13-14). Similmente, Hollywood poté svilupparsi molto in fretta perché aveva come punto di partenza il romanzo dell'Ottocento.

Il carattere portatile del libro, come quello della pittura al cavalletto, incrementò notevolmente il nuovo culto dell'individualismo

Molto arbitrariamente procederemo adesso ad una caratteristica fisica del libro stampato che contribuì in buona misura al diffondersi dell'individualismo. Mi riferisco al suo carattere portatile. Come la pittura al cavalletto deistituzionalizzò i quadri, così la stampa spezzò il monopolio delle biblioteche. Moses Hadas ricorda nel suo *Ancilla to Classical Learning* (p. 7) che «il papiro sotto forma di rotoli continuò a essere il normale materiale per i libri fino all'introduzione, principalmente ad opera dei cristiani per la comodità di avere i Vangeli in un unico volume, del codice e quindi della pergamena che è più adatta a quella forma». Aggiunge poi:

il codice, che di fatto corrisponde al libro moderno, consiste di fogli raggruppati in gruppi di quattro ed è ovviamente più compatto del rotolo di papiro... esso poteva essere ridotto alle dimensioni di un'edizione tascabile, e questa possibilità di compattezza viene in genere considerata la causa principale per l'adozione della forma del codice da parte dei cristiani a partire dal sec. VI... ma per tutto il sec. III la forma normale dei manoscritti pagani è il rotolo, mentre la maggior parte delle opere cristiane sono in forma di codice. Le dimensioni più comuni del codice erano di circa cm. 25 per cm. 17,5.

Come riferiscono Febvre e Martin in *L'Apparition du livre* (p. 126), libri di devozione e libri delle ore di dimensioni tascabili furono forse i più numerosi tra quelli stampati durante il primo secolo e più della tipografia: «Inoltre, grazie alla stampa e al moltiplicarsi dei testi, il libro cessò di sembrare un oggetto prezioso da consultare in una biblioteca: vi era sempre più l'esigenza di poterlo portare in giro agevolmente per consultarlo o leggerlo in qualsiasi momento e luogo».

Questa tendenza del tutto naturale in direzione della disponibilità e portatilità andò di pari passo con il grande aumento nella velocità di lettura reso possibile dall'uniformità dei caratteri mobili ripetibili, aumento che sarebbe stato impossibile con i manoscritti. La stessa spinta verso la disponibilità e la portatilità creò il pubblico e il mercato sempre più vasti necessari all'intera impresa gutenberghiana. Febvre e Martin chiariscono (p. 162) che: «Fin dall'inizio la stampa si presentò come un'industria regolata dalle stesse leggi di qualunque altra industria, e il libro un prodotto messo insieme da uomini che dovevano guadagnarsi da vivere – anche quando, come nel caso dei Manuzio o degli Estienne, essi erano allo stesso tempo umanisti e studiosi».

I due autori procedono quindi ad esaminare la questione del notevole capitale necessario per la stampa e la circolazione dei libri, l'alta percentuale di fallimenti e la spinta verso la conquista di nuovi mercati e maggiori vendite. Perfino ad un osservatore del sec. XVI non poteva sfuggire la spiccata tendenza nella selezione e circolazione del libro, che faceva prevedere "l'apparition d'une civilisation de masses et de standardisation". Un nuovo tipo di mondo basato sul consumatore stava prendendo forma gradualmente. Dell'intera produzione libraria fino al 1500, che in 30.000-35.000 edizioni

ammontava a circa 15-20 milioni di copie, di gran lunga la maggiore percentuale, il 77% è in latino. Ma allo stesso modo in cui il libro stampato aveva completamente spodestato il manoscritto tra il 1500 e il 1510, così il volgare prenderà presto il posto del latino. Giacché era inevitabile che si sviluppasse all'interno dei confini di una lingua nazionale un mercato più ampio di quello costituito a livello internazionale dalla élite clericale di lettori in latino. La produzione libraria richiedeva massicci investimenti di capitale e aveva quindi bisogno per sopravvivere di mercati più ampi possibile. Febvre e Martin scrivono (p. 479): «E così il sec. XVI, l'era del rinnovamento della cultura antica, fu anche l'epoca in cui il latino incominciò a perdere terreno. Dal 1530 almeno, questa tendenza è certamente manifesta. Il pubblico dei lettori... diventa quindi sempre più un pubblico laico – spesso costituito da donne e da persone appartenenti al ceto medio tra cui molti non avevano dimestichezza con il latino».

Il problema di “quello che il pubblico vuole” fu al centro dell'attività tipografica fin dall'inizio. Ma, come il formato del libro mantenne a lungo le caratteristiche esterne del manoscritto, così la vendita dei libri rimase a lungo legata alla fiera medievale come unico sbocco. «Il commercio librario per tutto il medioevo, non c'è certo bisogno di ribadirlo, fu in buona misura un commercio di seconda mano; soltanto dopo l'invenzione della stampa il mercato del libro nuovo divenne una cosa comune»⁷². Il significato del commercio librario medievale come vendita dell'usato può essere compreso dappieno soltanto facendo riferimento al parallelo per cui oggi il mercato dei quadri d'autore è allo stesso modo un mercato dell'usato. Infatti quadri e oggetti d'antiquariato appartengono alla stessa categoria del libro manoscritto prima della stampa. Se il libro stampato mantenne il formato di quello manoscritto, ciò avvenne necessariamente per motivi di vendita, giacché i lettori erano abituati e quindi favorevoli alla forma manoscritta. Buhler fornisce particolari affascinanti (p. 16) a proposito della pratica iniziale di mandare i libri stampati agli amanuensi perché li copiassero; lo studioso delle prime opere a stampa farebbe bene quindi a considerare la nuova invenzione allo stesso modo in cui la considerarono i primi stampatori, semplicemente come un'altra forma di scrittura.

L'uniformità e la ripetibilità della stampa crearono l'aritmetica politica del sec. XVII e il calcolo edonistico del sec. XVIII

E, ciononostante, vi era nella stampa un principio intrinseco di uniformità, così come vi era stata nel libro manoscritto la tendenza a divenire “una comoda raccolta di testi eterogenei”. Il principio dell'uniformità e della ripetibilità ebbe espressione sempre più piena via via che la stampa aumentò la quantificazione visiva fino a farla prevalere. Nel sec. XVII ci troviamo in un mondo che parla di “aritmetica politica”, che spinge la separazione delle

funzioni un passo più in là di Machiavelli. Quando Machiavelli all'inizio del sec. XVI affermava che vi è una legge per gli affari e un'altra per la vita privata⁷³, egli in effetti non faceva altro che prendere atto dell'effetto e del significato della parola stampata nel separare scrittore e lettore, produttore e consumatore, governante e governati, in categorie definite con grande nettezza. Prima della stampa queste funzioni erano in buona misura mescolate tra loro, giacché l'amanuense come produttore era anche lettore, e lo studente produceva anche i libri che studiava.

Non è facile comprendere, altrimenti la cosa sarebbe stata spiegata molto tempo fa, come il principio meccanico dell'uniformità e della ripetibilità visiva inerente alla stampa si estese costantemente fino ad includere molte forme di organizzazione. Malynes scrisse nella sua *Lex Mercatoria* (1622): «Vediamo come una cosa spinge o pone in atto un'altra, come tra le molte ruote di un orologio la prima, che riceve l'impulso, spinge la seconda, e questa la terza e così via, finché l'ultima muove lo strumento che fa battere l'orologio; o come una folla che deve passare attraverso una strettoia, il primo è spinto da quello che gli viene immediatamente dopo, e questi da quello ancora dopo di lui»⁷⁴.

Più di duecento anni prima che Thomas Huxley parlasse della mente colta come di «un meccanismo logico freddo e chiaro con tutte le sue componenti di eguale forza», incontriamo il principio dei caratteri mobili e dei pezzi di ricambio nella sua applicazione all'organizzazione sociale. Ma rileviamo che esso è un principio privo di significato laddove non si sia già verificata quella uniforme trasformazione delle menti attraverso la pratica della lettura di parole stampate. In una parola, l'individualismo, sia nel senso passivo atomistico di entità uniformi e militarmente addestrate, sia in quello attivo e aggressivo di iniziativa e di autoespressione personale, presuppone una precedente tecnologia di cittadini omogenei. Questo scabroso paradosso è stato una costante preoccupazione degli uomini di lettere in ogni epoca. Verso la fine del sec. XIX esso trova espressione nell'emancipazione delle donne ottenuta assegnando a uomini e donne gli stessi lavori. Si sperava così di «liberarle». Ma questa operazione meccanica dello spirito umano fu anche avvertita come tale e tenacemente contrastata durante la prima epoca della stampa. «Si potrebbe quasi dire», scrive Leo Lowenthal in *Literature and the Image of Man* (p. 41), «che la filosofia della natura umana prevalente fin dal Rinascimento si basò su una concezione per la quale ogni individuo veniva considerato come un caso deviante, la cui esistenza consiste in buona misura in un tentativo di affermare la sua personalità contro le esigenze restrittive e livellatrici della società».

Prima di considerare la testimonianza del mondo di Cervantes offertaci da Lowenthal, ecco due elementi marginali che tuttavia hanno una certa importanza per i problemi dibattuti. Scrivendo la storia dell'università di Oxford nel sec. XVI, C.E. Mallet inizia il secondo volume della sua *History of the University of Oxford*:

L'anno 1485 segna un momento importante nella storia a Oxford come altrove. Sotto i Tudor l'università medievale andò gradualmente scomparendo. Le vecchie costumanze persero in una certa misura il loro significato. Le vecchie opinioni sull'insegnamento si modificarono. Il vecchio spirito democratico e senza legge cedette riluttante alla disciplina. Il Rinascimento creò nuovi ideali di cultura. La riforma portò nuove energie al dibattito teologico. Le vecchie Halls stavano rapidamente scomparendo. I Colleges, alcuni dei quali avevano cominciato la loro attività come piccole e precarie comunità di teologi o studenti della facoltà di arti, divennero istituzioni più vaste e più ricche, con maggiore influenza sul governo del luogo. Gli studenti non ancora baccellieri divennero sempre più importanti. Alcuni Colleges avevano fin dall'inizio ammesso tra i fellows alcuni di questi studenti, mentre in altri casi i giovani studenti venivano ammessi con uno status particolare. Merton College aveva i suoi *parvuli*. Il Queen's College i suoi *Poor Boys*; il Magdalen alcuni giovanissimi *Demies*. Alcuni colleges più poveri erano riusciti a sopravvivere accettando convittori. Waynflete aveva sancito un sistema di *Gentlemen Commoners*, che Wykehan invece non aveva voluto accettare. Ma fu soltanto nel sec. XVI, allorché i colleges divennero famosi come centri di insegnamento, e le lezioni in Schools Street stavano passando di moda, quando la formazione dei sacerdoti cessò di essere lo scopo principale dell'università e, dopo i pericoli della riforma, Oxford iniziò ad espandersi su nuove basi, che sorse la grande categoria di *undergraduate Commoners* che, senza alcuna diretta partecipazione nel patrimonio dei colleges, ne occuparono praticamente le corti e i giardini.

Il "vecchio spirito democratico e senza legge" si riferisce alla organizzazione decentralizzata, orale della società che precedette la stampa e il nazionalismo. Il centralismo e le energie nazionali da poco liberate richiedevano un grado molto maggiore di interdipendenza. In questo ambito i libri di testo stampati si fecero sentire molto presto. E come il papiro fece la strada romana, così la stampa realizzò la necessaria velocità e la precisione visiva delle nuove monarchie rinascimentali. È affascinante spostarsi in avanti di un secolo a Cambridge per osservare la forte azione centralizzatrice del libro stampato. Christopher Wordsworth racconta la storia degli strani rovesciamenti e delle influenze reciproche tra la forma orale e quella scritta nella sua opera *Scholae Academicæ: Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* (p. 16):

Prima di esaminare in dettaglio gli esercizi e gli esami in uso nelle università, dovremmo cercare di liberarci dell'opinione moderna secondo la quale lo studio è in funzione dell'esame e non viceversa. Invero, sarebbe un grave anacronismo cercare di interpretare l'istruzione delle generazioni passate in termini della prevalenza e efficienza degli esami nell'istruzione contemporanea.

Inutilmente cercheremo un esame pubblico per giustificare la dottrina e le ricerche che resero famosi gli studenti inglesi del sec. XVII. I loro sforzi trovarono stimolo più nell'incoraggiamento di maestri e di amici che non nelle dispute accademiche. Di esami nel senso moderno del termine non ne esistevano. Via via che i libri divennero sempre più a buon mercato gli studenti più svelti e più intelligenti scoprirono di potere imparare da soli mentre le

generazioni precedenti avevano dovuto dipendere quasi esclusivamente dall'insegnamento orale. Nacque allora il bisogno di esaminare gli studenti e, via via che gli esami venivano elaborati in modo sempre più scientifico, mentre i risultati conseguiti divenivano più pubblici, e in un certo senso sottoposti alle leggi di mercato, sorse nuovamente l'esigenza di un insegnamento orale.

Wordsworth descrive in questo brano la nascita di esami centralizzati come conseguenza della possibilità di accesso al sapere decentralizzato. Divenne infatti facile per uno studente, nelle nuove condizioni create dalla stampa, fare le sue letture in campi non toccati dall'esaminatore. Ma il principio che il libro portatile e uniforme crea l'esame uniforme e centralizzato (in luogo della vecchia prova orale) si applica a ogni livello. La parola stampata, come vedremo, ha uno stranissimo effetto sulla strutturazione della lingua parlata. E l'uomo d'affari del sec. XVIII, la cui aritmetica era basata sulla quantificazione visiva, o l'uomo d'affari del sec. XVIII, le cui speculazioni si basavano sul meccanismo del "calcolo edonistico", sono entrambi legati al carattere di uniforme ripetibilità della tecnologia tipografica. E tuttavia l'uomo d'affari calcolatore che, in ogni possibile occasione tanto nella produzione quanto nella distribuzione si serviva di questo principio, combatté la logica centralizzatrice con anarchica pervicacia. Nota Lowenthal in *Literature and the Image of Man* (pp. 41-42):

Molto rapidamente dopo la caduta del feudalesimo gli scrittori manifestarono una particolare propensione nei confronti di personaggi che guardano alla società non dal punto di vista del partecipante, ma da quello dell'escluso. Quanto più questi personaggi sono lontani dalle comuni occupazioni tanto maggiore è la probabilità di un loro fallimento socialmente parlando (che è quasi, ma non del tutto, una tautologia); essi sono più inclini, come risultato, a mostrare caratteristiche incontaminate, disinibite e fortemente individualiste. Le circostanze, quali che esse siano, che li allontanano dalla società sono identificate con quelle che li avvicinano alla loro vera natura interiore. Tanto più primitivo e "naturale" è il contesto in cui sono posti, tanto meglio essi saranno in grado di conservare e di sviluppare la loro umanità.

Cervantes presenta tutta una serie di simili figure e situazioni marginali. Vi sono, innanzitutto, i folli: Don Chisciotte e il dottor Vetrata, i quali, seppure ancora operano nel contesto sociale, sono in costante conflitto con esso, a parole e a fatti. Poi, in *Rinconete e Cortadillo*, incontriamo ladruncoli e mendicanti che vivono come parassiti alle spalle della società. Ancora un passo più in là dal centro e incontriamo gli zingari rappresentati in *la Gitana*; essi sono completamente al di fuori del flusso principale della vita sociale. Infine, abbiamo il caso in cui Don Chisciotte, il Cavaliere marginale, parla ai semplici guardiani di capre dell'Età dell'oro in cui l'unità di uomo e natura raggiunge la sua pienezza.

A questa lista di situazione e di caratteri marginali aggiungiamo il personaggio della donna, che quasi ovunque nell'intero corso della letteratura moderna da Cervantes a Ibsen è stata trattata come una creatura più vicina alla natura e alla verità del proprio essere dell'uomo, preso come questi è dai processi competitivi del lavoro, a differenza della donna che è forzatamente esclusa da ogni attività

professionale. Non è un caso che Cervantes si serva di Dulcinea come di un simbolo della creatività umana.

La logica tipografica ha creato lo *outsider*, l'uomo alienato come tipo dell'uomo integrale, cioè intuitivo e irrazionale

Se Lowenthal ha ragione, nel corso dei secoli passati abbiamo impiegato molte energie e furore per distruggere la cultura orale attraverso la tecnologia della stampa al fine di consentire agli individui fabbricati uniformemente dalla società commerciale di ritornare in luoghi orali marginali, siano essi geografici o artistici, come turisti e consumatori. In un certo senso, il sec. XVIII incominciò a passare le sue giornate al teatro dell'Opera. Dopo avere raffinato e omogeneizzato se stesso fino al limite dell'alienazione da sé, si buttò a capofitto verso le Ebridi, le Indie, le Americhe, l'immaginazione trascendentale, e soprattutto l'infanzia, alla ricerca dell'uomo naturale. D.H. Lawrence ed altri hanno ripercorso questa *Odissea* della nostra epoca raccogliendo molti plausi. È una rappresentazione di tipo automatico. L'arte tende a diventare una sorta di mera compensazione per una esistenza capovolta. Lowenthal fornisce un eccellente resoconto del nuovo uomo alienato che si è rifiutato di far parte della corsa consumista ed è rimasto attaccato ai margini orali e feudali della società. Per la nuova folla di una società orientata visivamente in senso consumistico queste figure marginali hanno un grande fascino.

“La figura della donna” entra a far parte di questo pittoresco gruppo di reiitti. La sua propensione per la casualità, la sua intuizione, la sua integrità, l'autorizzano a occupare la posizione marginale di figura romantica. Byron capì che gli uomini dovevano essere omogeneizzati, frammentati, specializzati. Ma non le donne:

L'amore di un uomo è della sua vita soltanto una parte,
Ma di una donna è l'intera esistenza.

«La donna, scrisse Meredith nel 1859, è l'ultima cosa a essere civilizzata dall'uomo». Nel 1929 essa era stata ormai omogeneizzata dai film e dalla pubblicità fotografica. La stampa da sola non era stata sufficientemente intensa per riuscire a ridurla al livello di uniformità, ripetibilità e specializzazione dell'uomo.

Che destino infelice essere una creatura intera e integra in una distesa frammentaria e visiva! Ma l'omogeneizzazione delle donne fu finalmente compiuta nel sec. XX dopo che il perfezionamento della fotoincisione permise di realizzare la stessa uniformità e ripetibilità visiva che la stampa aveva operato sugli uomini. Ho dedicato un intero volume, *The Mechanical Bride*, all'approfondimento di questo tema.

La grafica pubblicitaria e il cinematografo fecero alla fine, per le donne, quello che la tecnologia della stampa aveva fatto secoli prima per gli uomini. Quando si esaminano simili argomenti si è di solito assillati da domande del tipo: “Che cos’è buono?”. Domande come queste sembrano voler dire: “Cosa dobbiamo pensare di queste cose?”. Ma nessuno mai pone la domanda se sia possibile fare qualcosa a proposito di esse. Certo, capire la dinamica formale, cioè la struttura di questi eventi, deve essere la prima preoccupazione. Fare questo vuol dire già fare qualcosa, giacché il controllo e l’azione in risposta a precise valutazioni deve seguire la comprensione. Per troppo tempo si è permesso che giudizi di valore creassero una nebbia morale intorno ai mutamenti tecnologici, così da impedire ogni comprensione di essi. Ma che cosa impedì durante questi secoli agli uomini di capire quello che essi stavano facendo a se stessi per mezzo della quantificazione e della frammentazione visiva? Da ogni parte si è spesso esaltata l’analisi per segmentazione di tutte le funzioni e operazioni dell’individuo così come della società. Ma anche quali lamentele per il fatto che tutto ciò significava anche lo spezzettamento della vita interiore! L’uomo diviso entra sulla scena come l’Assolutamente Normale. Egli è ancora tra noi in quella veste anche se è sempre più preso dal panico di fronte ai mezzi di comunicazione elettrici, come è giusto che sia. Poiché l’uomo marginale è un centro senza periferia, un tipo totalmente indipendente. Vale a dire, egli è feudale “aristocratico”, e orale. Il nuovo uomo urbano, il borghese, è orientato verso una dimensione centro-periferia. Vale a dire, egli è visivo, preoccupato delle apparenze, della rispettabilità e della conformità. Via via che egli diventa individuale cioè uniforme, diventa anche omogeneo. Egli desidera “appartenere”, e aspira a costruire vasti raggruppamenti centralizzati a cominciare dal nazionalismo.

Nella figura di Don Chisciotte, Cervantes affronta l’uomo tipografico

Non c’è bisogno di esaminare in dettaglio il romanzo di Cervantes, dal momento che esso è ben conosciuto. Ma Cervantes, nella sua vita e nella sua opera, rappresenta un caso di uomo feudale che si trova a dovere affrontare un nuovo mondo visivamente quantificato e omogeneizzato. In *Literature and the Image of Man* Lowenthal (p. 21) scrive che:

Fondamentalmente la tematica del suo romanzo è quella di una vecchia forma di vita che viene sostituita da un nuovo ordine. Cervantes mette in evidenza i conflitti che ne derivano in due modi: attraverso le battaglie del Cavaliere, e attraverso il contrasto tra lui e Sancio Pancia. Don Chisciotte vive in un mondo inesistente in cui vige una gerarchia feudale che sta scomparendo; e tuttavia le persone con cui ha a che fare sono mercanti, piccoli funzionari governativi, intellettuali di poco conto – in breve, al pari di Sancio, si tratta di gente che vuole andare avanti nella vita e quindi indirizzano le loro energie verso quelle cose che

potranno portare loro un qualche profitto.

Nello scegliere come sua *realtà* i grandi tomi del romanzo medievale, Cervantes realizzò un'ambivalenza del massimo significato. Giacché la stampa era la nuova realtà ed era essa che per la prima volta rendeva facilmente accessibile a tutti la vecchia realtà del medioevo. Similmente, nella nostra epoca la televisione e il cinema hanno dato alla frontiera americana una dimensione e una realtà nella nostra esistenza, tale che poche persone la condivisero nell'epoca in cui essa fu una realtà storica. Subito dopo i libri delle ore, i "romanzi" erano tra i libri più venduti nel medioevo. E mentre i libri delle ore si preferiva averli in formato tascabile, i romanzi erano grandi in-folio⁷⁵.

Lowenthal fa alcune altre osservazioni (p. 22) su Don Chisciotte che sono di particolare interesse in questa sede per la comprensione della cultura tipografica:

Si potrebbe dire che Don Chisciotte è la prima figura nella letteratura del Rinascimento che, attraverso l'azione, cerca di armonizzare il mondo con i suoi piani e i suoi ideali. L'ironia di Cervantes consiste nel fatto che mentre il suo eroe combatte apparentemente contro il nuovo (le prime manifestazioni della forma di vita propria del ceto medio) in nome del vecchio (il sistema feudale), egli sta in effetti cercando di sancire un nuovo principio. Il principio consiste, fondamentalmente, nell'autonomia del pensiero e del sentimento dell'individuo. La dinamica sociale ha finito coll'esigere una trasformazione continua e attiva della realtà; il mondo deve essere continuamente ricostruito da capo. Don Chisciotte ricrea il suo mondo, anche se lo fa in maniera fantastica e solipsistica. Il merito per cui egli diventa famoso è quello del suo pensiero, non il prodotto di valori affermati e accettati nella società. Egli difende coloro che considera meritevoli della sua protezione e attacca coloro che considera malvagi. In questo senso Don Chisciotte è un razionalista oltre che un idealista.

Si è parlato a sufficienza precedentemente della spinta verso la conoscenza applicata intrinseca alla tecnologia della stampa perché le parole di Lowenthal possano venire lette in quella luce. Questa è la situazione descritta da David Riesman in *The Lonely Crowd* come modello della "direzione interna". La direzione interna verso obbiettivi lontani è inseparabile dalla cultura tipografica; la prospettiva e la strutturazione dello spazio attraverso il punto di fuga sono parti integranti di essa. Il fatto che una simile strutturazione dello spazio, o cultura, sia incompatibile con la simultaneità elettronica è esattamente ciò che da un secolo circa provoca una nuova ansietà all'uomo occidentale. Oltre al solipsismo e alla solitudine e uniformità della cultura a stampa vi è adesso l'immediata pressione elettrica verso la sua dissoluzione.

In uno studio dal titolo *The Vanishing Adolescent* (p. 25) Edgar Z. Friedenberg attribuisce all'adolescente il ruolo di un Don Chisciotte:

Il processo per cui si diventa americani, così come si realizza nelle nostre scuole

secondarie, tende a essere un processo di rinuncia alle differenze. Questo entra naturalmente in conflitto con il bisogno dell'adolescente di definire il proprio io; ma il conflitto viene così bene mascherato nella gaiezza istituzionale che lo stesso adolescente di solito non ne è consapevole. Egli deve tuttavia affrontare il senso di alienazione che da ciò gli deriva. In taluni casi lo fa con differenziazioni marginali, come il tipo di ragazzo gioviale descritto da Riesman con il suo particolare stile di saluto. In altri casi lo fa sfogandosi in salutari scoppi di violenza senza senso, che non lo fanno apparire strano agli occhi della gente perché essi riconoscono inconsciamente in lui una forma di negazione, e non di asserzione, dell'io, che quindi non desta preoccupazioni. In altri casi ancora, se non ha un io sufficientemente forte, potrà diventare l'equivalente adolescenziale di un vero rivoluzionario – e non un semplice ribelle – vale a dire, potrà in effetti riuscire a rifiutare le forme tradizionali della scuola senza allo stesso tempo identificarsi con esse o sentirsi colpevole e facinoroso...

Il sistema scolastico, custode della cultura tipografica, non lascia alcuno spazio al rude individualismo. È in effetti l'impastatrice dentro la quale gettiamo i nostri bambini integrali perché vengano omogeneizzati e lavorati. Alcune delle più significative poesie in lingua inglese riguardano la Lucy^{xxix} di Wordsworth, da un lato, e *Among School-Children* di Yeats, dall'altro. Entrambe hanno a che fare in buona misura con l'aspro conflitto tra l'ordinamento di sistemi chiusi e uniformi e la spontaneità del mondo dello spirito. Il conflitto interiore che Friedenberg puntualizza così bene è al centro della tecnologia stessa della stampa, che isola l'individuo e tuttavia allo stesso tempo crea raggruppamenti massicci per mezzo del nazionalismo linguistico. Friedenberg fin dall'inizio capisce che si tratta di una realtà intrinseca ai caratteri mobili della stampa, quando afferma (p. 54):

Riteniamo che il nostro Paese abbia raggiunto una posizione di guida e di predominio per il fatto che ha scrupolosamente subordinato ogni disparità individuale e etnica nell'interesse del lavoro di squadra in una colossale impresa amministrativa e tecnica. Quando poniamo l'accento sulla necessità di assumersi responsabilità in prima persona e di puntellare il sistema, non soltanto dimostriamo di provare ansia, ma anche senso di colpa.

Quanto Donne disse della sua “smodata sete idropica di sapere e di studi umanistici” venne condiviso da innumerevoli uomini nel sec. XVI. In quella prima età della produzione di massa vi fu una frenetica spinta consumistica simile a quella che interessò gli Stati Uniti negli anni '20 con il cinema e la radio. La stessa spinta al consumo ha adesso, dopo la seconda guerra mondiale, raggiunto l'Europa e l'Inghilterra. È un fenomeno che va di pari passo con un'alta intensità dell'accentuazione visiva e della strutturazione dell'esperienza.

L'uomo tipografico è in grado di esprimere le configurazioni

della tecnologia della stampa, ma non è assolutamente in grado di leggerle

Il rapporto tra nazionalismo e stampa è stato evitato fino a questo punto per tema che prendesse per sé tutto il volume. Sarà più facile affrontare l'insieme di problemi che esso rappresenta adesso che abbiamo già esaminato analoghi raggruppamenti di problemi in settori così disparati di esperienza. Questo libro nella sua esposizione fino a questo momento potrebbe essere considerato un'unica glossa di una frase di Harold Innis: «Gli effetti della scoperta della stampa furono evidenti nelle feroci guerre di religione dei secc. XVI e XVII. L'energia applicata all'industria della comunicazione del sec. XX accelerò il consolidarsi delle lingue nazionali, il nascere del nazionalismo, lo scoppio delle rivoluzioni, e una nuova furia di distruzione selvaggia»⁷⁶.

Nelle sue ultime opere Innis affrontò lo studio delle configurazioni di eventi come un intreccio complessivo e non come sequenze. In una delle sue prime opere, *The Fur Trade in Canada*, egli aveva dimostrato di essere organizzatore abbastanza convenzionale di dati in blocchi visti in una prospettiva di componenti relativamente inerti e statiche. Via via che egli incominciò a comprendere il potere di strutturazione dei mezzi di comunicazione nell'imporre i loro presupposti subliminalmente, egli si sforzò di registrare l'influenza reciproca tra cultura e mezzi di comunicazione: «Ogni miglioramento nelle comunicazioni, come la storiella irlandese del ponte che divideva i due Paesi, aumenta le difficoltà di comprensione. Il telegrafo richiese una contrazione del linguaggio e aumentò il divario tra la lingua inglese e quella americana. Nel vasto campo della narrativa anglosassone, l'influenza del giornale... del cinema e della radio si è fatta sentire con il *best-seller* e con la nascita di particolari categorie di lettori che hanno ben poche possibilità di comunicare tra loro»⁷⁷. Innis sta parlando qui, con grande sicurezza, dell'intreccio tra forme letterarie e forme non letterarie, così come nella citazione precedente parlava dell'influenza reciproca tra la meccanizzazione della lingua nazionale e la nascita di stati militaristi e nazionalisti.

Non vi è niente di casuale o di arbitrario nel modo di esprimersi di Innis. Se le sue parole venissero tradotte in una prosa prospettica non solo ci sarebbe bisogno di un immenso spazio, ma andrebbe completamente perduta l'intuizione delle forme di reciproca influenza tra le varie strutture organizzative. Innis sacrificò prestigio e punto di vista in nome di un pressante bisogno di capire e di chiarire. Un punto di vista può diventare un lusso pericoloso quando venga usato in sostituzione della chiarificazione e della comprensione. Via via che Innis penetrò più a fondo nella materia, abbandonò nel comunicare la sua conoscenza, la tecnica del semplice punto di vista. Allorché mette in relazione lo sviluppo della pressa a vapore con il sorgere del nazionalismo e dell'epoca delle rivoluzioni, non si può certo dire che riferisca

il punto di vista di alcuno, tanto meno il suo. Sta invece predisponendo una configurazione galattica da cui fare scaturire la comprensione. Uno degli effetti principali della stampa fu proprio quello di alterare i rapporti tra i sensi umani, sostituendo alla comprensione della dinamica causale il punto di vista statico. Esamineremo questo punto più avanti. Innis, al contrario, non fa alcuno sforzo per isolare i rapporti tra le singole componenti della sua galassia. Nella sua tarda opera egli non offre un pacchetto pronto per l'uso, ma una scatola di montaggio che ognuno può costruire da sé, come un poeta simbolista o un pittore astratto. *Literature and the Press* di Louis Dudek fornisce una semplice immagine prospettiva dell'avvento della pressa a vapore, ma quali effetti essa abbia avuto sul linguaggio, sulla guerra, sulla nascita di nuove forme letterarie, non viene detto, dal momento che per poterlo spiegare sarebbe stato necessario usare una forma mitica, cioè non letteraria.

James Joyce ideò in *Finnegans Wake* una forma di espressione interamente nuova per potere cogliere il complesso intreccio di fattori in quello stesso tipo di configurazione che stiamo esaminando in queste pagine. Nel seguente brano "uccello" (*fowl*) indica la patria, la Grande Madre, ma anche "foule", cioè la folla creata dal potere omogeneizzante della stampa. Quando ad esempio viene detto che "l'uomo diverrà dirigibile", il modo in cui questo avverrà è appunto una sorta di gonfiamento per crescita di unità omogenee.

Siimi guida, gentile uccello. È così che hanno sempre fatto: chiedilo ai secoli. Quello che gli uccelli hanno fatto ieri, gli uomini faranno forse l'anno prossimo, volare, mudare, covare, trovare l'accordo nel nido. Giacché il suo significato socioeconomico è solido come una campana, signore, la sua volucrina automutatività è esattamente la norma: ella sa, semplicemente sente, di essere nata per deporre ed amare le uova (si può esser certi che propagherà la specie e proteggerà le sue morbide pallottoline dai pericoli e dal rumore!); e infine, ma principalmente, il suo campo genesico è tutto gioco e niente vittoria, è una vera signora in tutto quello che fa e ogni volta si comporta da gentleman. Vogliamo auspicarlo! Sì, prima che tutto questo abbia tempo di finire l'età dell'oro dovrà ritornare con qualcosa in più. L'uomo diverrà dirigibile, la febbre sarà ringiovanita, la donna con il suo ridicolo fardello bianco raggiungerà in un solo passo la sublime incubazione, la leonessa umana senza criniera giacerà pubblicamente fianco contro vello con il suo ariete-uomo discepolare senza coma. No, certamente non hanno ragione di preoccuparsi quei dispensatori di tristezza che brontolano che le lettere non sono più quelle di un tempo da quando in quello strano giorno della settimana del grigio gennaio (e tuttavia che data fruttuosa in un'oasi di deserto!) con sorpresa estrema di entrambe Biddy Doran guardò la letteratura (p. 112)xxx.

Probabilmente stampa e nazionalismo sono elementi assiologici, cioè coordinati, semplicemente perché per mezzo della stampa un popolo vede se stesso per la prima volta. La lingua parlata, manifestandosi con un'alta definizione visiva, fa intravedere quella unità sociale coestensiva con i confini linguistici. Molta più gente ha sperimentato questa unità visiva della propria lingua attraverso i giornali e la stampa quotidiana che non attraverso i libri.

Carlton Hayes, nel volume *Historical Evolution of Modern Nationalism* (p. 293), dice a riguardo cose di notevole importanza:

Né si può essere certi che in un qualsiasi Paese le “masse” siano state direttamente responsabili della nascita del nazionalismo moderno. Esso probabilmente ebbe inizio dapprima tra le classi degli “intellettuali” e ricevette un impulso decisivo dall'appoggio dei ceti medi. In Inghilterra, dove l'ambiente fisico e le circostanze politiche e religiose erano particolarmente favorevoli, una forte consapevolezza nazionale si formò ben prima del sec. XVIII, e potrebbe ben darsi che il nazionalismo inglese sia nato più o meno spontaneamente da un sentimento o da una sensazione comune alle masse. Anche in questo caso la questione è opinabile, anche se non è nelle intenzioni della presente opera di indicare minuziosamente gli elementi a favore e quelli contrari alla posizione ora enunciata.

Al di fuori dell'Inghilterra, tuttavia, non può esservi alcun dubbio che nella prima metà del sec. XVIII le masse dell'Europa, ma anche quelle dell'Asia e dell'America, seppur possedevano una qualche consapevolezza di essere una nazione, pensavano a se stesse più come appartenenti a una determinata provincia o città o impero, che non a uno stato nazionale, né mai si opposero seriamente o efficacemente al passaggio da un dominio politico all'altro.

Quando in seguito appresero a pensare e ad agire come nazioni, a insegnarglielo erano stati gli intellettuali e i ceti medi dei rispettivi Paesi.

Gli storici, anche se consapevoli del fatto che il nazionalismo nacque nel sec. XVI, tuttavia non sanno spiegare questa passione che precedette la teoria

È importante oggi comprendere perché non può esservi nazionalismo se non vi sia stata prima l'esperienza di una comune lingua madre sotto forma di stampa. Hayes rileva a questo proposito che i fermenti e i sommovimenti sodali di tipo tribale in zone non alfabetizzate non debbono essere confusi con il nazionalismo. Hayes non aveva alcuna idea del processo di sviluppo della quantificazione visiva nel tardo medioevo, né degli effetti visivi della stampa sui singoli e sul nazionalismo nel sec. XVI. Ma si rendeva perfettamente conto (p. 4) che non si può parlare di nazionalismo nel senso moderno del termine prima del sec. XVI, allorché emerse il sistema dei moderni stati europei:

Gli stati che costituirono questo sistema erano molto diversi dalle “nazioni” dei primitivi popoli tribali. Essi erano molto più ampi e meno rigidi. Erano piuttosto degli agglomerati di persone che parlavano lingue o dialetti diversi e avevano tradizioni ed istituzioni divergenti. Nella maggior parte dei casi, un dato popolo, una data nazionalità, costituì il nucleo di partenza e fornì la classe dirigente e la lingua ufficiale; inoltre, in tutti questi stati, vari gruppi nazionali minoritari o perfino maggioritari mostrarono di solito un notevole grado di fedeltà al comune monarca o “sovrano”. In contrasto ai precedenti imperi onnicomprensivi, questi

agglomerati furono chiamati “nazioni” o “stati nazionali”, e la fedeltà del popolo ai rispettivi sovrani è stata talvolta designata col termine di “nazionalismo”. Ma è indispensabile tenere a mente che essi non erano “nazioni” nel senso primitivo, tribale del termine; anche il loro “nazionalismo” aveva altre basi rispetto al nostro nazionalismo contemporaneo. Le “nazioni” europee del sec. XVI erano più simili a piccoli imperi che non a grandi tribù.

Hayes è perplesso di fronte al carattere specifico dell'internazionalismo moderno che ebbe inizio con l'ossessione primitivistica del sec. XVIII: «Il nazionalismo moderno significa un tentativo più o meno consapevole di resuscitare il tribalismo primitivo su una scala più ampia e più artificiale» (p. 12). Ma dopo il telegrafo e la radio il pianeta si è contratto, spazialmente, in un unico grande villaggio. Dopo la scoperta dell'elettromagnetismo il tribalismo è l'unica alternativa.

Alexis de Tocqueville nel suo *L'Ancien Régime* (p. 156) mostra di essere molto più consapevole di Hayes delle cause e degli effetti del nazionalismo. Non soltanto l'abitudine alla stampa aveva avuto come conseguenza tendenziale la creazione di un tipo uniforme di cittadino, ma, cosa ancor più importante, l'educazione politica in Francia era stata completamente in mano ai letterati:

Gli scrittori non fornirono soltanto le idee al popolo, ma anche il temperamento e l'atteggiamento di fondo. Come conseguenza della lunga istruzione, in assenza di ogni altro maestro, e in più per la profonda ignoranza della pratica, tutti i francesi finirono, leggendo i loro libri, col condividere l'istinto, la *forma mentis*, i gusti e perfino le eccentricità degli autori. E ciò si verificò in tale misura che quando alla fine dovettero agire, essi trasposero nella politica gli atteggiamenti propri della letteratura.

Lo studio della storia della nostra rivoluzione mostra che essa fu condotta precisamente nello stesso spirito con cui un così gran numero di libri astratti erano stati scritti sull'arte del governo: la stessa attrattiva per le teorie generali, per i sistemi completi di leggi, per l'esatta simmetria del diritto; lo stesso disprezzo per i fatti reali; la stessa fiducia nella teoria; lo stesso gusto per quanto nelle situazioni fosse originale, nuovo e ingegnoso; lo stesso desiderio di ricostruire subito l'intera costituzione secondo le regole della logica ed un unico piano, invece di cercare di modificare le parti.

La misteriosa mania “logica” dei francesi si palesa facilmente come la componente visiva isolata dagli altri fattori. Analogamente, la quantificazione visiva come mania collettiva dà luogo alla mania militare della rivoluzione francese. Qui l'uniforme e l'omogeneo diventano visibili in massimo grado come una cosa sola. Il soldato moderno è un caso particolare del carattere mobile, del pezzo di ricambio, del fenomeno caratteristico dell'età di Gutenberg. De Tocqueville ha molte cose da dire a questo proposito nel volume su *La rivoluzione europea* (pp. 140-41).

Quello che i repubblicani consideravano un amore per la repubblica era

principalmente amore per la rivoluzione. Di fatto l'esercito era l'unica classe in Francia di cui ogni membro, senza eccezione alcuna, aveva tratto vantaggio dalla rivoluzione e quindi aveva un interesse personale nel sostenerla. Ad essa ogni ufficiale doveva il suo grado e ogni soldato la possibilità di divenire un ufficiale. L'esercito era veramente la rivoluzione armata e in atto. Se esso esclamava fieramente "Viva la Repubblica!", era in sfida al vecchio regime i cui fautori gridavano "Viva il Re!". Nel profondo all'esercito non importava nulla delle libertà civiche. L'odio per gli stranieri e l'amore per la propria terra natia sono di solito le uniche componenti del patriottismo di un soldato perfino nelle nazioni libere; e certo doveva essere a maggior ragione così nella Francia di quell'epoca. L'esercito, come qualsiasi altro esercito del mondo, non sapeva che farsene del procedere tortuoso, lento e complesso dei governi parlamentari; esso detestava e disprezzava l'Assemblea, giacché capiva soltanto i poteri che sono forti e semplici; tutto quello che voleva era l'indipendenza nazionale e la vittoria.

Il nazionalismo esige diritti uguali tra i singoli oltre che tra le nazioni

Se il rigido centralismo è una caratteristica importante dell'alfabetizzazione e della stampa, non meno importante è l'appassionata affermazione dei diritti individuali. De Tocqueville osserva in *La rivoluzione europea* (p. 103): «Nel 1788 e 1789 tutti i libelli pubblicati, perfino quelli degli stessi futuri rivoluzionari, erano contrari al centralismo e favorevoli al governo locale». E qualche pagina dopo aggiunge una notazione che indica come egli, al pari di Harold Innis, avesse l'abitudine di meditare sulle cause interne degli eventi e non di fornire un semplice ritratto di essi: «La cosa più straordinaria della rivoluzione francese non sono tanto i metodi che essa usò quanto le idee che essa concepì. Il fatto nuovo e sorprendente è che un così gran numero di nazioni fosse in una fase in cui questi metodi potevano essere usati efficacemente e queste idee facilmente accettate».

A questo punto sarebbe un vero piacere avere un De Tocqueville che si facesse carico di scrivere *La galassia Gutenberg*, giacché la forma del suo pensiero è quella che nella misura del possibile è stata seguita in queste pagine. De Tocqueville definisce perfettamente il proprio metodo quando parla del vecchio regime (p. 136): «Io stesso ho cercato di giudicarlo non tanto in base alle mie idee, quanto ai sentimenti che ispirò in coloro che lo sopportarono e poi lo distrussero».

Il nazionalismo dipende, o nasce, dal "punto di vista fisso" che ha origine con la stampa, la prospettiva e la quantificazione visiva. Ma un punto di vista può essere collettivo o individuale o tutt'e due insieme, causando così una grande diversità di scontro e di prospettiva. Scrive Bayes nella sua *Historical Evolution of Nationalism* (p. 135): «Nel 1815 il nazionalismo liberale era ormai un movimento intellettuale abbastanza ben definito in tutta l'Europa occidentale e centrale... esso era certamente non aristocratico e, seppure si

professava a favore della democrazia, tendeva a essere espressione del ceto medio». Nelle frasi che seguono Bayes indica il «punto di vista fisso» a favore dello Stato, da un lato, e dell'individuo, dall'altro: «Esso poneva l'accento sulla assoluta sovranità dello stato nazionale, ma cercava di limitare le conseguenze di questo principio ponendo anche l'accento sulle libertà individuali – politiche, economiche, religiose, – all'interno di ogni stato nazionale».

La condizione inevitabile di punti di vista fissi, conseguenza dell'accentuazione visiva nel nazionalismo, condusse anche, secondo Bayes (p. 178), al principio che:

«Dal momento che lo stato nazionale non appartiene ai cittadini di nessuna particolare generazione esso non può venire sovvertito». Questo principio ricevette una formulazione esplicita nella fissità visiva e scritta della Costituzione americana, a differenza di altre forme di organizzazione politica pre-tipografiche e pre-industriali che non seguono un simile modello.

Nella prima parte del suo libro Bayes (pp. 10-11) rileva l'eccitazione che accompagnò la scoperta del principio di «eguaglianza» nella sua applicazione tanto ai singoli quanto ai gruppi: uguale diritto di ognuno di determinare la forma di Stato e di governo cui appartenere, uguale diritto di ogni nazione a determinare la propria politica.

In pratica, quindi, il nazionalismo non sviluppa tutto il suo potenziale di estensione uniforme e laterale, fino a dopo che la tecnologia tipografica non fu applicata ai metodi di lavoro e alla produzione. Hayes discerne in effetti la logica di questo processo, ma è perplesso di fronte al fatto che il nazionalismo si è sviluppato anche in società agricole. Egli non si rende conto del ruolo della tecnologia della stampa nel predisporre gli uomini all'avvento di modelli di organizzazione uniforme e ripetibile:

La formulazione delle dottrine nazionalistiche fu uno degli esercizi mentali del sec. XVIII. Esso fu opera principalmente di intellettuali ed espressione di interessi e di tendenze correnti nel mondo della cultura. Ma quello che soprattutto permise alle concezioni nazionalistiche, una volta formulate, di affermarsi tra le masse, fu il meraviglioso progresso delle arti meccaniche, un progresso che oggi viene chiamato rivoluzione industriale – l'invenzione di macchine per risparmiare il lavoro umano, il perfezionamento del motore a vapore e di altre macchine motrici, l'ampio uso del carbone e del ferro, la produzione di massa delle merci e l'accelerazione dei mezzi di trasporto e di comunicazione. La rivoluzione industriale iniziò su larga scala in Inghilterra circa centoquaranta anni fa – approssimativamente all'epoca della rivoluzione giacobina in Francia – e il suo intensificarsi in Inghilterra ed estendersi in tutto il mondo sono andati di pari passo con il nascere e il diffondersi del nazionalismo tra le masse popolari. La dottrina del nazionalismo era stata in se stessa cristallizzata originariamente in una società agricola prima dell'avvento delle nuove macchine industriali, ma la sua completa accettazione, e successivo trionfo, fu accompagnata dall'introduzione di nuove macchine e dalla transizione da una società agricola ad una società industriale. Sembra che questo sia stato

uno sviluppo assolutamente naturale (pp. 232-33).

A partire dall'industrializzazione perfino le arti, la filosofia e la religione sono state modellate dal nazionalismo. Scrive Hayes (p. 289):

Per un secolo e mezzo i principali sviluppi tecnologici e industriali, i miglioramenti nel tenore di vita e gli sviluppi nel regno dell'intelletto e dell'estetica sono stati al servizio del nazionalismo. La rivoluzione industriale, nonostante le sue potenzialità cosmopolite, è stata nella realtà un fatto eminentemente nazionale. L'attività accademica moderna, nonostante le sue pretese scientifiche e la sua natura ubiquita, è stata prevalentemente incanalata a sostegno del nazionalismo. Filosofie che all'origine non erano espressamente nazionalistiche, anzi erano state create in funzione esattamente contraria, filosofie come il cristianesimo, il liberalismo, i sistemi di Hegel, di Comte e di Nietzsche, sono state abbondantemente saccheggiate e distorte secondo i fini del nazionalismo. Le arti plastiche, la musica e le belle lettere, nonostante il loro messaggio universale, sono diventate sempre più il prodotto e l'orgoglio di patrioti nazionali. Il nazionalismo è una realtà così comune nel modo di pensare e di agire dei popoli civili del mondo contemporaneo che la maggior parte della gente lo considera una realtà ineluttabile. Senza alcuna seria riflessione sull'argomento si ritiene che esso sia la cosa più naturale al mondo e si suppone che debba essere sempre esistito.

Che cosa ha reso il nazionalismo così di moda nei tempi recenti? Questa è la prima domanda fondamentale da porre in merito a questo importantissimo fenomeno.

Gli eserciti cittadini di Cromwell e di Napoleone furono ideali manifestazioni della nuova tecnologia

Da storico qual è, Hayes sa bene (p. 290) che vi è un mistero intorno al nazionalismo. Esso non è mai esistito prima del Rinascimento, e non è nato come idea: «Ma non furono i filosofi del nazionalismo a renderlo di moda. La moda esisteva già quando essi apparvero. Essi si limitarono a darle espressione, l'accentuarono e la guidarono. Per lo storico essi sono estremamente utili in quanto gli forniscono vivaci illustrazioni delle tendenze contemporanee del pensiero nazionalistico». Egli ridicolizza la concezione che «le masse popolari sono istintivamente nazionalistiche» o che il nazionalismo sia naturale in tutti i tempi: «Durante i più lunghi periodi della storia documentata i gruppi cui i singoli sono stati prevalentemente fedeli sono state le tribù, i clan, le città, le province, i castelli, le corporazioni, o gli imperi poliglotti. E tuttavia è il nazionalismo, più di ogni altra concreta espressione della socievolezza umana, che è venuto alla ribalta nei tempi moderni» (p. 292).

La risposta al problema di Hayes è contenuta nell'efficacia della parola stampata, in primo luogo a visualizzare la lingua parlata creando quel modo

omogeneo di operare per associazioni, dal quale derivano l'industria moderna, i mercati, la consapevolezza visiva della propria condizione come nazione. Scrive Hayes (p. 61):

La "nazione in armi" fu un concetto di grande importanza per la propaganda nazionalistica dei giacobini. Un altro fu quello della "nazione nella scuola pubblica". Prima della rivoluzione francese si riteneva generalmente che i bambini appartenessero ai loro genitori e che dovevano essere questi ultimi a determinare se i loro figli dovessero andare a scuola e fino a che età.

Libertà, uguaglianza e fratellanza trovarono la loro espressione più naturale, seppure forse la meno immaginabile, nell'uniformità degli eserciti rivoluzionari di cittadini. Essi non erano soltanto l'esatta riproduzione della pagina stampata, ma anche della catena di montaggio. Gli inglesi erano molto avanti rispetto all'Europa nel nazionalismo e nell'industrializzazione, oltre che nell'organizzazione tipografica dell'esercito. Gli *Ironsides* di Cromwell combatterono circa centocinquanta anni prima gli eserciti giacobini.

L'Inghilterra precedette tutti i Paesi del continente nello sviluppo di una intensa consapevolezza popolare di una comune nazionalità. Molto prima della rivoluzione francese, in un'epoca in cui i francesi pensavano a se stessi principalmente come borgognoni, guasconi o provenzali, gli inglesi erano già inglesi e si erano schierati con autentico patriottismo nazionale a fianco della secolarizzazione di Enrico VIII e delle imprese di Elisabetta. Nella filosofia politica di Milton e di Locke vi era già uno spirito nazionale senza confronti tra i filosofi contemporanei sul continente, e l'inglese Bolingbroke fu tra i primissimi a formulare una dottrina compiuta del nazionalismo. Fu naturale quindi che ogni inglese che volesse schierarsi contro il giacobismo dovesse indossare gli abiti del nazionalismo.

Questo è quanto dice Hayes a p. 86 della sua *Historical Evolution of Modern Nationalism*. Un'analoga testimonianza del primato inglese nel processo di unità nazionale viene da un ambasciatore veneziano del '500:

Nel 1557 l'ambasciatore veneziano Giovanni Micheli scrisse al suo governo: «Per quel che riguarda la religione [in Inghilterra] l'esempio e l'autorità del sovrano sono della massima importanza. Gli inglesi apprezzano e praticano la loro religione solo in quanto così facendo essi compiono il loro dovere di sudditi nei confronti del loro sovrano. Essi vivono come egli vive, credono quello che egli crede: in una parola fanno tutto ciò che egli comanda... essi accetterebbero l'islamismo o il giudaismo se il loro re credesse in una di queste religioni, e se egli volesse che anche essi vi credessero». Ad un osservatore straniero il comportamento religioso degli inglesi di quel periodo doveva sembrare

oltremodo strano. L'uniformità religiosa continuò a essere la regola, come sul continente, ma la religione cambiava con ogni sovrano. Dopo essere stata scismatica sotto Enrico VIII e protestante sotto Edoardo VI, l'Inghilterra divenne nuovamente, e senza particolari sommovimenti, cattolica sotto Maria Tudor⁷⁸.

Il semplice entusiasmo nazionalistico per la lingua inglese era profondamente radicato nelle controversie religiose dei secc. XVI e XVII. La religione e la politica si erano a tal punto compenstrate da essere indistinguibili. Il puritano James Hunt scriveva nel 1642:

Giacché d'ora in poi nessuno avrà più bisogno delle Università
Per imparare la saggezza dei saggi;
Poiché vi sono ben pochi misteri nei Vangeli così impenetrabili
Che non possano essere spiegati nella semplice e genuina lingua inglese⁷⁹.

Al momento attuale l'interesse tra i liturgisti cattolici nei confronti della messa in inglese è completamente confuso dai nuovi mezzi di comunicazione come il cinema, la radio o la televisione. Giacché il ruolo sociale e la funzione di una lingua parlata sono continuamente modificati dagli strumenti attraverso i quali essa viene in contatto con la vita di ognuno. E così la questione della messa in inglese oggi è altrettanto confusa di quanto lo fu il ruolo della religione nella vita politica dell'Inghilterra del sec. XVI. Nessuno mette in dubbio che fu il mezzo di comunicazione della stampa a dare alle lingue parlate nuove funzioni modificando radicalmente le funzioni e l'importanza del latino. Nel sec. XVIII, d'altro lato, i rapporti tra linguaggio, religione e politica si erano chiariti. Il linguaggio era diventato una religione, almeno in Francia.

Se i primi giacobini furono lenti nel tradurre in azione le loro teorie pedagogiche, essi riconobbero rapidamente il significato del linguaggio come base del sentimento nazionale e cercarono di obbligare tutti gli abitanti della Francia ad usare la lingua francese. Essi ritenevano che l'efficacia del governo "da parte del popolo" e l'azione unita della nazione dipendevano, non soltanto da una certa uniformità di abitudini e di costumi, ma ancor più dall'identità di idee e di ideali che poteva realizzarsi attraverso i discorsi, la stampa e gli altri strumenti di istruzione, purché essi si servissero tutti della stessa lingua. Trovandosi di fronte alla realtà storica di una Francia che non costituiva un'unità linguistica – per cui, oltre a dialetti fortemente divergenti in diverse parti del Paese, vere e proprie lingue "straniere" venivano parlate, ad occidente dai bretoni, a sud dai provenzali, dai baschi e dai corsi, a nord dai fiamminghi, a nordest dagli alsaziani di lingua tedesca – essi decisero di far piazza pulita dei dialetti e delle lingue straniere costringendo così ogni cittadino francese a conoscere e a usare la lingua francese⁸⁰.

In questo brano Hayes afferma molto chiaramente che l'impulso dietro la tendenza verso una lingua comune fu l'omogeneizzazione, una situazione che, come il mondo anglosassone ha compreso da sempre, può essere realizzata molto meglio attraverso la competizione dei prezzi e le merci di consumo. In

una parola, il mondo inglese comprende che la stampa vuol dire conoscenza applicata, mentre il mondo latino ha sempre tenuto la stampa a una certa distanza preferendo servirsene per accentuare la teatralità della disputa orale e del virtuosismo militare. Questo rifiuto del messaggio della stampa viene alla luce, forse meglio che in qualunque altro luogo, nel saggio di Americo Castro *The Structure of Spanish History*.

Gli spagnoli erano stati immunizzati contro la tipografia dalla loro antica contesa con i mori

Mentre i giacobini davano prova di comprendere il significato della stampa come livellamento aggressivo e lineare, gli inglesi la applicavano alla produzione e alla distribuzione. Così, mentre gli inglesi estendevano la stampa al sistema dei prezzi, al commercio al dettaglio e a ogni sorta di manuali, gli spagnoli avevano astratto dalla stampa il suo messaggio di gigantismo e di sforzo sovrumano. Gli spagnoli scavalcarono o ignorarono l'intero aspetto della stampa come forza livellatrice e omogeneizzante di conoscenza applicata. Non vi è in loro alcun desiderio o intenzione di creare altri modelli. Scrive Castro (p. 620):

Essi si ribellano contro ogni modello in quanto tale. Vi è una sorta di separatismo personale... Se dovessi isolare quello che è più caratteristico della vita spagnola, lo identificherei in qualcosa che è a metà strada tra l'accettazione della passività e l'improvviso accendersi di una passione attraverso la quale una persona rivela ciò che si trova nel profondo dell'animo, insignificante o di valore che sia, come se fosse il suo teatro personale. Esempi visibili di questo enorme contrasto sono il contadino e il *conquistador* – mancanza di sensibilità nei confronti delle situazioni politiche e sociali e l'insurrezione e il cieco scuotersi delle masse di popolo che ogni cosa distruggono; l'apatia verso la trasformazione delle risorse nazionali in ricchezza, l'uso del patrimonio pubblico come se fosse privato; forme di vita arcaiche e statiche e la rapida adozione di congegni moderni prodotti fuori della Spagna. La luce elettrica, la macchina da scrivere, e la penna stilografica divennero popolari in Spagna prima ancora che in Francia. Al livello dei più alti valori umani troviamo una espressione di questo netto contrasto nella profonda spiritualità poetica di San Giovanni della Croce o del quietista Miguel de Molino da un lato, e nella coraggiosa aggressività di Quevedo e di Gongora, o nella trasformazione artistica del mondo esterno operata da Goya.

Gli spagnoli non sono assolutamente contrari all'accettare e all'importare nuove cose e idee dall'esterno: «Nel 1480 Ferdinando e Isabella autorizzarono la libera importazione di libri stranieri». In seguito questi vennero posti sotto censura e la Spagna incominciò ad attenuare le sue linee di comunicazione con il resto del mondo. Castro ci spiega come (p. 664):

Gli spagnoli hanno ampliato e contratto la zona obbiettiva della loro vita a un

ritmo drammatico: essi non sono portati per l'attività industriale, né sono disposti a vivere senza l'industria. A un certo punto le sortite verso l'esterno, gli sforzi di uscire da se stessi... fanno sorgere problemi per i quali non esistono soluzioni "normali".

Forse l'effetto più spettacolare della stampa durante il Rinascimento furono le campagne militari della controriforma organizzate da spagnoli come Sant'Ignazio di Loyola. Il suo ordine religioso, il primo dall'invenzione della stampa, concretizzò una forte accentuazione visiva negli esercizi spirituali, nell'intensa preparazione letteraria, e nella omogeneità militare della organizzazione. Scrivendo la sua *Apologie of Two English Seminaries* nel 1581 il cardinale Allen spiega il nuovo zelo militante e missionario dei cattolici: "I libri aprirono la strada". Il libro come strumento di militanza missionaria attirava in effetti gli spagnoli che invece respinsero il commercio e l'industria. Gli spagnoli, secondo Castro (p. 624), hanno sempre manifestato una certa ostilità nei confronti della parola scritta:

Gli Spagnoli vogliono un sistema di giustizia basato su considerazioni di merito, non su rigidi principi dedotti razionalmente. Non è casuale che la casistica sia stata alimentata dai gesuiti spagnoli, né che il francese Pascal la considerasse perversamente immorale. Ciò che gli spagnoli temono e disprezzano sono le leggi scritte: «Trovo venti capitoli contro di te e soltanto uno in tuo favore», dice un avvocato allo sfortunato contendente nel *Rimado de palacio* di Pero López de Ayala...

Uno dei temi principali del libro di Castro è che le coordinate principali della storia spagnola inclinino da un lato verso l'occidente alfabetizzato e dall'altro verso l'oriente moresco. «Perfino Cervantes più di una volta esprime il desiderio di una giustizia moresca, nonostante la lunga prigionia che dovette subire ad Algeri». E fu l'elemento moresco che immunizzò gli spagnoli contro la quantificazione visiva dell'alfabetizzazione. Lo studio della situazione spagnola getta una luce particolarmente significativa sui diversi effetti della alfabetizzazione via via che la tecnologia della stampa incontra particolari culture. La preferenza spagnola per un'esistenza al centro delle passioni forse trova un parallelo in Russia dove, a differenza del Giappone, gli effetti della tecnologia della stampa non si sono spinti fino alla scoperta dei beni di consumo. E l'atteggiamento orale dei russi verso la tecnologia ha un che di appassionato che forse immunizzerà anche loro nei confronti degli usi dell'alfabetizzazione.

Castro ha scritto un eccellente saggio per il volume *Cervantes Across the Centuries* dal titolo *Incarnation in Don Quixote* (pp. 136-78); in esso egli osserva che: «La preoccupazione di non perdere gli effetti della lettura sui processi vitali dei lettori è tipicamente spagnola». E non soltanto questo è il tema principale del Don Chisciotte:

L'effetto dei libri (religiosi o profani) sulla vita dei lettori è un tema costante nelle

lettere del sec. XVI. Ignazio di Loyola passò la propria giovinezza nello stato d'animo tipico dei romanzi cavallereschi, che "egli leggeva con molto interesse e trasporto". Ma il caso gli mise fra le mani una vita di Cristo e un *Flos Sanctorum*. Non soltanto egli apprezzò questi libri, ma il suo cuore anche cominciò a cambiare ed egli fu preso dal desiderio di imitare e di mettere in pratica quello che leggeva. Mentre ancora era indeciso tra valori terreni e valori celesti, egli aveva in sé tanto l'uomo che era stato e quanto l'altro cui, quest'uomo di così grande ispirazione, aspirava ad essere: «Allora gli sopravvenne la sovrana luce della saggezza che nostro Signore *infuse* nella sua mente» (p. 163).

Per spiegare questa particolare consapevolezza spagnola degli effetti della parola scritta, Castro osserva (p. 161) che: «Avvertire i libri come una realtà viva, animata, comunicabile e incitante è un fenomeno umano che appartiene alla tradizione orientale...». Forse è questa sensibilità orientale nei confronti della *forma*, progressivamente attenuata nel mondo dell'alfabeto, che può spiegare il particolare punto di vista degli spagnoli nei confronti della stampa: «...Ma la particolarità della Spagna del sec. XVI fu l'attenzione che essa prestò agli effetti visivi della parola stampata sui lettori; l'efficacia comunicativa della parola veniva accentuata persino al di sopra degli errori e dei difetti letterari dei libri stessi» (p. 164).

L'attenzione degli spagnoli, quindi, nei confronti del nuovo mezzo di comunicazione della stampa era per il fatto che esso realizzava un nuovo rapporto tra i sensi, una nuova forma di consapevolezza. Come dice Casaldueiro in *Cervantes Across the Centuries* (p. 63): «Il Cavaliere e il Gentiluomo non sono né contrari né complementari l'uno dell'altro. Essi partecipano della stessa natura in una diversa proporzione. Lo spirito comico nasce dalla sovrapposizione di queste diverse proporzioni che vengono tradotte plasticamente». A riguardo di questa particolare attenzione spagnola nei confronti del mezzo della parola stampata, Stephen Gilman in un capitolo su *The Apocryphal "Quixote"* nello stesso volume rileva (p. 248) che in Spagna la paternità letteraria era un fatto secondario: "Il lettore è più importante dello scrittore", ma siamo sempre lontanissimi dalla concezione per cui "il pubblico ha sempre ragione", giacché qui si tratta di una concezione del mezzo linguistico come di un patrimonio pubblico e non del lettore come consumatore individuale. R. F. Jones riscontrò questo atteggiamento nell'Inghilterra dell'inizio del sec. XVI:

L'affinamento e l'arricchimento della madrelingua erano considerati il fine stesso della letteratura. In altre parole, la letteratura era considerata strumentale rispetto al linguaggio, non il linguaggio rispetto alla letteratura. Gli scrittori venivano più spesso lodati per quello che essi avevano fatto per il loro mezzo espressivo che non per il valore intrinseco delle loro opere...[81](#).

La stampa ebbe l'effetto di purificare il latino fino a farlo

scompare

Molti grandi studiosi si sono affaticati nello studio dell'inglese parlato così come apparve sui libri stampati. Il campo di indagine è così ricco che un qualsiasi metodo di analisi risulta arbitrariamente selettivo. Scrivendo a proposito di *Tyndale and the English Language*, G. D. Bone afferma: «Il compito di Tyndale fu quello di rendere concreta la vita comune illustrata nei Vangeli. Egli doveva riscoprire le parabole... Prima di possedere la Bibbia nella loro lingua poche persone considerarono che un racconto acquistava in qualche modo un peso maggiore se rifletteva la vita quotidiana»⁸².

Ciò che è implicito qui è l'idea che il linguaggio della vita quotidiana una volta visto evochi il bisogno di una letteratura della vita quotidiana. La stampa applicata alle lingue parlate le trasformò in mezzi di comunicazione di massa, cosa del resto non troppo strana dal momento che la tipografia fu la prima forma di produzione di massa. Ma l'applicazione della stampa al latino fu un vero disastro: «Gli sforzi dei grandi umanisti italiani, da Petrarca con la sua *Africa* al cardinale Bembo, ebbero l'effetto inatteso di purificare il latino fino a farlo scomparire»⁸³.

C.S. Lewis nel volume *English Literature in the Sixteenth Century* (p. 21) scrive:

È principalmente agli umanisti che dobbiamo la curiosa concezione del periodo "classico" di una lingua, il periodo della correttezza che detta la norma prima del quale tutto era immaturo o arcaico e dopo il quale tutto divenne decadente. Pertanto lo Scaligero ci dice che il latino era "rozzo" ai tempi di Plauto, "maturo" da Terenzio a Virgilio e decadente in Marziale e Giovenale, senile in Ausonio (*Poetices* viii). Vives dice più o meno la stessa cosa (*De tradendis disciplinis*, iv). Vida, in modo ancora più reciso, considera in declino tutta la poesia dopo Omero (*Poeticorum*, I, 139). Una volta che questa superstizione venne accettata essa portò alla convinzione che scrivere bene nei secc. XV e XVI voleva dire scimmiettare quanto più possibile lo stile di un determinato periodo del passato. Ogni reale sviluppo del latino per esprimere i bisogni mutevoli di nuovi ingegni e di nuovi contenuti venne così precluso, con un solo colpo della "sua mazza di pietra" lo spirito classicista pose fine alla lingua latina. Ma questo non era quello che avevano inteso gli umanisti.

Febvre e Martin fanno notare anche (*L'Apparition du livre*, p. 479) l'importanza del ripristino dell'antica scrittura romana. «E ancora, il ritorno alle lettere antiche contribuì a fare del latino una lingua morta». Questo è un punto fondamentale. Perfino le lettere che noi associamo con la stessa stampa non erano medievali ma romane e vennero usate dagli umanisti come parte delle loro ricerche archeologiche. Ma la forte qualità visiva della scrittura romana, così congeniale alla stampa tipografica, fu il fattore principale che segnò la fine del regno del latino, ancor più della rinascita degli stili antichi attraverso la parola stampata.

La stampa permise un confronto visivo diretto con gli stili dell'antichità in tutta la loro rigidità. Gli umanisti furono sorpresi nello scoprire quanto fossero lontani nelle loro forme latine orali dai precedenti classici. Essi decisero immediatamente di insegnare il latino servendosi della pagina stampata invece che conversando, come un mezzo anche per fermare l'ulteriore diffusione del proprio barbaro linguaggio ed idioma latino medievale. Lewis conclude (p. 21): «Essi riuscirono ad uccidere il latino medievale: ma non a mantenere in vita la severità scolastica del latino augusteo da essi ripristinato».

La tipografia estese il proprio carattere al fine di regolare e di fissare le lingue

Più avanti (pp. 83-84) Lewis contrasta il "classicismo" dell'aula rinascimentale con la libertà e varietà orale e uditiva della latinità medievale di Gavin Douglas, vescovo di Dunkeld. Douglas ci sorprende per il fatto di essere più vicino a Virgilio di noi. Una volta che si siano aperti gli occhi a un fatto del genere si troveranno esempi di esso ovunque. *Rosea cervice refulsit*: «Il suo collo brillò (*schane*) come una rosa in maggio». O preferite la versione di Dryden, «Ella si volse e fece il collo rifulgere (*refulgent*)»? Ma per l'orecchio di un romano *refulsit* certo non poteva avere quella qualità "classica" che invece *refulgent* ha in inglese. Probabilmente era molto più vicino allo *schane* (brillò) di Douglas.

Quello che noi consideriamo "classico" nel periodo augusteo e nel sec. XVIII, quindi, è strettamente legato alla vasta mole di neologismi latini importati nella lingua inglese dai traduttori della prima età della stampa. R. F. Jones nella sua opera *The Triumph of the English Language* dedica non poco spazio alla questione fondamentale del rapporto tra lingua parlata e neologismi. Egli esamina anche diffusamente due questioni direttamente connesse con la forma stampata di qualsiasi lingua, vale a dire la tendenza verso una certa fissità nella grammatica e nell'ortografia.

Febvre e Martin dedicano un intero capitolo di *L'Apparition du livre* al rapporto tra stampa e linguaggi, facendo notare «il ruolo fondamentale della stampa nel processo di formazione e di fissazione delle lingue. Fino all'inizio del sec. XVI», le forme del discorso scritto, in latino o in volgare «avevano continuato ad evolversi seguendo i mutamenti della lingua parlata» (p. 477). La cultura manoscritta non aveva alcun potere di fissare una lingua o di trasformare un vernacolo in un mezzo di comunicazione di massa per la realizzazione dell'unità nazionale. Gli studiosi del medioevo fanno notare l'impossibilità di redigere un dizionario latino per il medioevo, dal momento che ogni autore di quel periodo si sentiva libero di definire i propri concetti via via che li elaborava nel mutevole contesto del suo pensiero. L'idea che una parola potesse avere un significato definito fissato in un qualche repertorio non

poté neppure sfiorarlo. Analogamente, prima che nascesse la scrittura, le parole non potevano avere alcun “segno” esterno, alcun riferimento o significato. La parola “quercia” è una quercia per l'uomo non alfabetizzato; come altrimenti potrebbe suscitare nella mente l'idea di una quercia? Ma la stampa ebbe su ogni aspetto del linguaggio effetti altrettanto vasti di quelli che aveva avuto la scrittura precedentemente. Mentre i vernacoli medievali cambiarono moltissimo, ancora tra il sec. XII e il sec. XV, «a partire dall'inizio del sec. XVI le cose andarono diversamente. Nel sec. XVII le lingue parlate incominciano ad apparire ovunque cristallizzate».

Febvre e Martin rilevano poi gli sforzi che si fecero nelle cancellerie medievali per stabilizzare l'uso linguistico, e nelle nuove monarchie centralistiche del Rinascimento per fissare la lingua. Il nuovo monarca avrebbe molto volentieri emanato leggi di uniformità che si applicassero non soltanto a questioni religiose (come avvenne), ma anche alla grammatica e alla ortografia. Oggi, nell'era elettronica della simultaneità, tutte queste tendenze sono state invertite, a partire dal nuovo impulso verso la decentralizzazione e il pluralismo, perfino nel mondo delle grandi imprese industriali.

Ecco perché è così facile oggi capire la logica dinamica della stampa come forza di centralizzazione e di omogeneizzazione. Giacché tutti gli effetti della tecnologia della stampa sono oggi in stridente contrasto con la tecnologia elettronica. Nel sec. XVI l'intera cultura antica e medievale si trovava in un rapporto ugualmente conflittuale con la nuova tecnologia tipografica. In Germania, Paese più pluralistico e tribalmente differenziato del resto dell'Europa, «l'opera unificatrice della stampa nella formazione di una lingua letteraria» fu straordinariamente efficace. Come scrivono Febvre e Martin (p. 483):

Lutero costruì una lingua che in tutti i sensi si avvicina al tedesco moderno. L'enorme diffusione della sua opera, la sua qualità letteraria, il carattere quasi sacro che agli occhi dei fedeli rappresentava il testo della Bibbia e del Nuovo Testamento nella versione di Lutero, tutto ciò elevò a modello il suo linguaggio. Immediatamente accessibile a tutti i lettori... il termine usato da Lutero finì per vincere, e molte parole usate soltanto nel tedesco medievale finirono coll'essere universalmente adottate. Il suo lessico si impose in modo così imperioso che la maggior parte dei tipografi non osarono discostarsene neppure nelle minime cose.

Prima di volgerci alle testimonianze in inglese della stessa preoccupazione nei confronti della regolarità e uniformità del linguaggio da parte degli stampatori e di coloro che della stampa si servivano, è bene non dimenticare il nascere della linguistica strutturale ai giorni nostri. Lo strutturalismo nell'arte e nella critica nacque, al pari della geometria non-euclidea, in Russia. Il termine strutturalismo in quanto tale non dà l'idea di una sinestesia inclusiva, di un intreccio a molti livelli e con molte sfaccettature in un mosaico bidimensionale. Ma è una forma di consapevolezza nella critica artistica e

nella letteratura che l'occidente fece di tutto per eliminare servendosi della tecnologia guttenberghiana. Essa è invece ritornata nella nostra epoca, per il meglio o per il peggio, come indica il seguente paragrafo iniziale di una recente opera⁸⁴:

La lingua dà prova della sua realtà attraverso tre categorie dell'esperienza umana. La prima può essere considerata il significato delle parole; la seconda consiste in quei significati che sono conservati nelle forme grammaticali; mentre la terza, che secondo chi scrive è la più significativa, consiste in quei significati che si trovano al di là delle forme grammaticali, quei significati misteriosamente e miracolosamente rivelati all'uomo. È questa ultima categoria che il presente capitolo si sforzerà di esaminare, giacché la sua tesi principale è che il pensiero stesso deve essere accompagnato da una comprensione critica dei rapporti tra espressione linguistica e le più profonde e tenaci intuizioni dell'essere umano. Si cercherà di mostrare successivamente che il linguaggio diventa imperfetto e inadeguato quando dipende esclusivamente da semplici parole e forme grammaticali e quando vi sia una fiducia acritica nei confronti dell'adeguatezza di queste parole a costituire il contenuto definitivo e l'intera gamma del linguaggio. Giacché l'uomo è una creatura sulla terra che non ha un linguaggio. L'uomo è linguaggio.

La stampa alterò non soltanto la grafia e la grammatica, ma anche l'accentuazione e l'inflessione delle lingue e rese possibile la sgrammaticatura

Nella nostra epoca è assolutamente evidente che l'uomo è linguaggio, anche se oggi egli riconosce molti altri linguaggi non verbali oltre al linguaggio delle forme. Questo metodo di analisi strutturalista dell'esperienza ingenera la coscienza che «non essere consapevoli in relazione a chi sa vuol dire non esistere»⁸⁵. Il che vuol dire, che nella misura in cui la stampa strutturava il linguaggio, l'esperienza e le motivazioni in modi nuovi non riconosciuti in forma consapevole, la vita stessa ne risultava impoverita e come ipnotizzata. All'inizio di questo volume si è mostrato come Shakespeare fornisse ai suoi contemporanei un modello operativo della tecnologia della stampa in azione. Giacché la separazione delle funzioni per inerzia meccanica è alla base dei caratteri mobili e della conoscenza applicata in ogni campo. Si tratta di una tecnica per ridurre a un unico livello problemi, soluzioni e capacità personali allo stesso modo. E così il dott. Johnson era «scandalizzato dalla improntitudine di molti dei giochi di parole shakespeariani. Che un personaggio tra le fauci della morte si mettesse a far giochi di parole, come fanno molti nelle sue opere, non è soltanto contrario alla ragione, ma alla proprietà e alla verità»⁸⁶.

Non solo la simultaneità dei significati doveva scomparire con il passaggio da una cultura orale ad una visiva, ma anche la pronuncia e l'intonazione

vennero appiattite al massimo grado possibile. Scrive Robert Hilley nel volume *In Pursuit of Poetry* (p. 45):

Nella maggior parte dei casi noi americani non ci serviamo di intonazioni diverse. Inconsapevolmente le evitiamo come un'affettazione e perdiamo così almeno la metà delle potenzialità della nostra lingua madre, che diventa così lungo, monotono, ronzio, strascicato e borbottato. L'effetto è di piattezza e di confusione, particolarmente dal momento che pronunciamo le sillabe e le parole tutte insieme, come una pagina in prosa senza punteggiatura. Dovremmo fare uscire ogni sillaba tonda e piena come una bolla dorata! Ma non lo facciamo. Il risultato non può essere dei migliori per quel che riguarda la poesia. La voce americana è in genere molto più ricca di quella inglese. A parte il cockney – e quella sorta di super-cockney che è la pronuncia di Oxford – noi attribuiamo erroneamente una certa superiorità alla voce inglese, mentre di fatto è la flessibilità dell'intonazione che fa sì che gli inglesi parlino in modo tanto più articolato di noi. L'intonazione è per la nostra lingua quello che il gesticolare è per il francese: la sua espressività, la sua enfasi, il suo mordente. Gli elisabettiani indubbiamente dovevano parlare la lingua su e giù per tutta la gamma di intonazioni possibili; qualche eco di quella eloquenza ancora rimane nella parlata degli irlandesi oggi. *Senza una intonazione mutevole la lettura della poesia perde necessariamente la sua efficacia.*

Gli americani hanno perseguito le implicazioni della stampa con maggiore entusiasmo di chiunque altro, e per ragioni che vedremo tra poco. Gror Danielsson fornisce abbondanza di materiali specialistici a convalida della tesi di Hilley nei suoi *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loanwords in English*. Abbiamo già mostrato in relazione all'arte, alla scienza e all'esegesi biblica come il medioevo avesse mostrato una continua tendenza verso un'accentuazione visiva. È ormai tempo di mostrare il graduale mutamento avvenuto nel linguaggio medievale che preparò il balzo verso la fissità visiva rappresentata dalla stampa.

In generale, quindi, per quel che riguarda l'espressione di rapporti tra soggetto ed oggetto, lo sviluppo dell'inglese è stato nella direzione opposta ai meccanismi flessivi che permettevano al soggetto e all'oggetto di occupare qualsiasi posizione in una proposizione, verso l'uso di strutture con un ordine di parole fisso e con una funzione grammaticale tale che la posizione prima del verbo divenne la zona del "soggetto" mentre la posizione dopo il verbo divenne la zona dell'"oggetto"⁸⁷.

L'inflessione è naturale in una cultura orale o auditiva, in quanto essa è una forma di simultaneità. La cultura dell'alfabeto fonetico ha una forte tendenza a ridurre l'inflessione a favore della grammatica posizionale visiva. Edward P. Morris formula con grande lucidità questo principio nel volume *On Principles and Methods in Latin Syntax*, in cui l'accentuazione visiva si presenta come

movimento verso l'espressione di un rapporto attraverso singole parole...

Lo spostamento generale per cui le singole parole hanno in parte preso il posto dell'inflessione è il mutamento più netto e di maggiore portata nella storia delle

lingue indo-europee. Esso è allo stesso tempo indicazione e conseguenza di un modo più chiaro di avvertire i rapporti concettuali. L'inflessione essenzialmente suggerisce invece di esprimere i rapporti; certamente non è corretto dire che in ogni caso l'espressione di un rapporto con un'unica parola, ad esempio una preposizione, è più chiara del suggerimento dello stesso rapporto attraverso il caso di una declinazione, ma non è sbagliato affermare che il rapporto può essere associato con un'unica parola solo quando venga avvertito con una notevole dose di chiarezza. Il rapporto tra concetti deve esso stesso essere un concetto. In questo senso *il movimento verso l'espressione di rapporti attraverso parole singole è un movimento verso la precisione...*

La preposizione avverbale è l'espressione della forma più distinta di un elemento che era latente nella forma del caso. Essa serve quindi come definizione del significato della forma del caso (pp. 102-104).

Il livellamento dell'inflessione e dei giochi di parole divenne parte del programma di conoscenza applicata nel sec. XVII

Se non vi fosse mai stato un sec. XVII si sarebbe potuto predire che la continuazione del movimento ispirato dalla stampa verso un ordine visivo delle parole avrebbe significato l'eliminazione del principio del decoro verbale, la fine dei giochi di parole, e l'insistenza sulla omogeneità dell'espressione. Molto tempo prima che il vescovo Sprat elaborasse per la Royal Society queste implicazioni della stampa, Robert Cawdrey le aveva formulate con chiarezza. Nel 1604 mantenne che il *wit* (termine che all'epoca designava particolare erudizione) consisteva non nell'uso di strane parole, ma

di buoni contenuti e dell'appropriata espressione di ciò che si ha in mente... dobbiamo necessariamente bandire tutte le affettazioni della Retorica e usare un unico modo di comunicare. Coloro quindi che vogliono evitare questa follia e impraticarsi della più semplice e migliore forma di discorso debbono di tanto in tanto ricercare quelle parole che vengono dette più comunemente, e che possono esprimere adeguatamente in modo semplice tutto il pensiero della loro mente⁸⁸.

Che si debba "usare un unico modo di comunicare" è una deduzione perfettamente naturale che nasce dall'esperienza visiva della lingua parlata una volta stampata. E come dimostrò Bacone, la riduzione di tutti gli ingegni e di ogni esperienza ad un unico livello è il nocciolo della conoscenza applicata. Ma vuol dire anche la distruzione del "criterio del decoro", come lo chiamò Rosamund Tuve nel volume *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, quel principio che aveva informato di sé le arti del linguaggio senza interruzione dai Greci fino al Rinascimento.

I livelli di stile, al pari dei livelli di esegesi, facevano parte di un intero complesso culturale e il pensiero della patristica vi si esercitò a lungo per quanto riguardava lo stile della Bibbia. John Donne ripete semplicemente un luogo comune della patristica quando scrive: «Lo Spirito Santo nello scrivere

la Bibbia vi infuse non soltanto proprietà di linguaggio, ma anche delicatezza, armonia e melodia; con eccellenti metafore e altre figure retoriche in grado di operare grandi impressioni sul lettore e non con un linguaggio barbaro, triviale adatto al mercato o al desco famigliare...»⁸⁹.

L'ignoranza della costante influenza del principio del decoro sugli stili letterari portò studiosi come R.W. Chambers a ritenere erroneamente che lo stile semplice e piano nascesse da un qualche felice postulato della pratica letteraria. E così Beda, che scrisse in ogni stile, viene lodato nella *Cambridge History of English Literature* perché nella sua *Storia ecclesiastica* «egli rese apparentemente un grande servizio alla letteratura inglese con l'esempio del suo stile immediato e semplice».

R.W. Chambers confonde il culto per la semplicità orale e discorsiva, caratteristico della fine del secolo scorso, con la prassi nel secolo XVI di scrivere i trattati e i sermoni di devozione in uno stile basso. Tommaso Moro si serve dello stile elevato per il suo *Riccardo III*, dello stile medio per la satira dell'*Utopia*, e dello stile basso per le sue opere di devozione. In parte la raffinatezza del decoro di Donne consiste nell'uso di audaci immagini tolte dalle arti più umili proprio al fine di dare espressione al paradosso della divina umiltà che si fa carne. Lo scopo qui, tuttavia, è semplicemente di indicare l'ampiezza e la profondità della tradizione del decoro nell'uso linguistico a seconda degli argomenti. Giacché con la stampa essa dovette essere messa da parte affinché gli uomini usassero “un unico modo di comunicare”. Il bisogno di omogeneizzare ogni situazione, al fine di mettere ogni aspetto della cultura in relazione con il potenziale della tecnologia tipografica, è una tendenza facilmente riconoscibile e comprensibile. Il vescovo Sprat, nella sua *History of the Royal Society* (1667), è disposto a rinunciare non soltanto al decoro e ai livelli stilistici, ma anche alla stessa poesia. I miti e le favole erano la fantasiosa retorica dell'infanzia della specie:

i primi dispensatori di conoscenza fra loro furono filosofi oltre che poeti; infatti Orfeo, Lino, Museo e Omero per primi addolcirono la naturale rudezza del genere umano, e con il fascino incantatorio dei loro numeri li indirizzarono verso le dottrine più severe di Solone, di Talete, di Pitagora. All'inizio era una cosa utile quando gli uomini venivano piacevolmente ingannati per il loro bene. Ma forse lasciò qualche influenza nefasta su tutta la filosofia dei successori, e dette ai Greci da quel momento la possibilità di esercitare il loro ingegno e la loro immaginazione intorno alle opere della Natura, più di quanto fosse compatibile con una genuina indagine su di esse⁹⁰.

Per una sorta di metamorfosi, dalla posizione di Sprat (che cerca di seguire Bacone) deriva che lo scienziato o filosofo moderno è il vero poeta. E al fine di purificare il presente dalle scorie del passato, Sprat ritiene che la Royal Society si sia «sforzata di separare la conoscenza della natura dai colori della retorica, dagli artifizii dell'immaginazione, e dai piacevoli inganni delle favole».

Il metodo della separazione e della segmentazione come tecnica di

conoscenza applicata viene sempre fuori con chiarezza ogni volta che si tratti di compiere un'operazione riduttiva sull'antichità. I membri della Royal Society, consapevoli com'erano di questa tecnica, respingevano «questa perniciosa abbondanza della frase, questo inganno di metafora, questa volubilità di lingua, che fa così tanto chiasso nel mondo».

Essi furono pertanto estremamente rigorosi nel mettere in atto l'unico rimedio a questo tipo di stravaganza: vale a dire, la costante determinazione di rifiutare ogni amplificazione, digressione o ampollosità nello stile: al fine di ritornare alla primitiva purezza e brevità, quando gli uomini dicevano molte più cose con un minor numero di parole. *Essi richiesero a tutti i membri un modo di parlare spoglio, preciso e naturale; espressioni concrete, significati chiari; una spontanea scioltezza; avvicinando quanto più possibile ogni cosa alla semplicità matematica: preferendo il linguaggio degli artigiani, dei contadini e dei mercanti a quello dei Wit o dei dotti*⁹¹.

La stampa creò l'uniformità nazionale e il centralismo di governo, ma anche l'individualismo e l'opposizione al governo in quanto tale

In questa fase della riduzione di tutto ciò che viene detto o scritto ad un'unica forma espressiva, non ci siamo allontanati dal significato originale della stampa come strumento della trasformazione dei vernacoli in mezzi di comunicazione di massa di importanza nazionale. Non sarà tempo sprecato se faremo una puntata indietro di un secolo rispetto a Sprat per cercare di delineare i contorni delle prime manifestazioni della stampa come strumento di uniformità.

Scrive Karl Deutsch nel suo *Nationalism and Social Communication* (pp. 78-79):

una nazionalità è un popolo che cerca di acquisire una misura di reale controllo sul comportamento dei propri membri... una nazionalità diventa una nazione quando acquista la capacità di realizzare le proprie aspirazioni. Infine, se i membri nazionalisti riescono nel loro intento, una nuova o una vecchia organizzazione statale viene posta al loro servizio, allora finalmente la nazione diventa sovrana e uno stato-nazione incomincia ad esistere.

Carleton Hayes ha chiarito che non poteva esservi nazionalismo prima del Rinascimento, e a questo punto abbiamo visto abbastanza del carattere della tecnologia della stampa per sapere perché. La stampa infatti rese la lingua parlata un mezzo di comunicazione di massa, e questo a sua volta diventò lo strumento di controllo del governo centrale su tutta la società, un controllo molto più efficace di quello che persino i Romani poterono esercitare con il papiro, l'alfabeto e le strade lastricate. Ma, per la sua stessa natura la stampa

crea due interessi in conflitto tra loro, quello dei produttori e quello dei consumatori, quello dei governanti e quello dei governati. Poiché, proprio per il fatto che la stampa è una forma di produzione di massa organizzata centralmente, il problema della libertà diventa da questo momento fondamentale in ogni discussione sociale e politica. Durante la settimana delle biblioteche la «Minneapolis Morning Tribune» uscì con un editoriale intitolato *The Right to Read* (17 marzo 1950) in cui riportava una dichiarazione di Herbert Hoover e di Harry Truman: «Noi americani sappiamo che se libertà vuol dire qualcosa, vuol dire il diritto di pensare. E il diritto di pensare vuol dire il diritto di leggere qualsiasi cosa, scritta ovunque, da qualsiasi uomo, in qualsiasi epoca».

Si tratta di una notevole formulazione della dottrina del consumatore basata sull'omogeneità della stampa. Se la stampa è uniforme essa dovrebbe creare diritti uniformi tanto per lo scrittore quanto per il lettore, tanto per l'editore quanto per il consumatore. Le colonie americane furono all'inizio abitate da gente che per molto tempo aveva avuto un'idea esattamente contraria del significato della stampa. La versione del messaggio gutenberghiano orientata verso il produttore o verso il ceto dominante afferma che il sovrano ha il diritto di imporre strutture uniformi di comportamento sulla società. Lo Stato di polizia precede la società dei consumi. È quindi estremamente interessante leggere una versione americana del problema della libertà di stampa in Inghilterra, come *Freedom of the Press in England, 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls* di F.S. Siebert, perché essa fornisce un'ottima visione dei relativi vantaggi di un'uniformità imposta dal produttore rispetto ad un'uniformità creata dal consumatore. È proprio la costante e ironica alternanza di queste due posizioni che rende *De la démocratie en Amérique*^{xxx} di Alexis de Tocqueville un libro così ricco e affascinante. Lo stesso contrasto tra gli interessi del governo centrale e quelli dei coloni è il tema di fondo di *The Fur Trade in Canada* di Harold Innis. Giacché, come scrive Innis, l'interesse del centro consisteva nell'organizzare la periferia per la produzione di risorse di base e non di beni di consumo:

La produzione su larga scala di materie prime venne incoraggiata migliorando la tecnica di produzione, di vendita e di trasporto, oltre che elevando il livello della lavorazione del prodotto finito. In conseguenza di ciò le energie della colonia venivano convogliate direttamente e indirettamente nella produzione di risorse di base. La popolazione era impegnata direttamente a produrre una determinata risorsa e indirettamente a creare quelle infrastrutture necessarie alla produzione. L'agricoltura, l'industria, i trasporti, il commercio, la finanza, le attività di governo, tutto tende a esser subordinato alla produzione di quella determinata risorsa in una comunità produttiva più altamente specializzata. Queste tendenze generali possono venire rafforzate dalla politica del governo, come nei sistemi mercantili, ma l'importanza della politica governativa varierà a seconda del tipo di industria cui viene applicata. Il Canada rimase britannico nonostante il liberoscambismo principalmente perché continuò a esportare risorse naturali verso una madre patria sempre più industrializzata.

La guerra di indipendenza del 1776, spiega Innis, fu uno scontro tra centro e periferia, essenzialmente non diverso da quello tra conformismo e non-conformismo, politica e letteratura, nel secolo XVI. Allo stesso modo in cui «una colonia esclusivamente impegnata nel commercio delle pellicce non era in grado di sviluppare un'industria che potesse competere con la madre patria», così la periferia adottò un atteggiamento di mero consumo nei confronti della letteratura e delle arti, atteggiamento che è in parte rimasto fino al nostro secolo.

I non-conformisti propendevano a favore del lettore o del consumatore, interpretando la stampa in senso privato e individuale. I conformisti propendevano invece a favore dell'autore-editore, sovrano della nuova forza. Forse non è privo di significato che buona parte della letteratura inglese a partire dall'invenzione della stampa sia stata creata da questa minoranza orientata a favore del sovrano.

Afferma Siebert (p. 25): «La politica dei Tudor di stretto controllo sulla stampa nell'interesse della sicurezza dello Stato continuò per tutto il sec. XVI». Era inevitabile che con la stampa il sec. XVI conoscesse anche «un grande aumento nei poteri esecutivo, legislativo e giudiziario – del Consiglio (o consiglio della Corona) a spese sia del parlamento sia dei vecchi tribunali, e nettamente a vantaggio della Corona». Ma, via via che il mercato librario andò ampliandosi e l'abitudine alla lettura si andò notevolmente diffondendo verso la fine del secolo, anche la rivolta del consumatore nei confronti dei controlli centrali divenne più forte. La magistrale analisi di L.B. Wright in *Middle-Class Culture in Elizabethan England* fornisce un'immagine delle complesse funzioni della stampa nello stimolare varie forme di crescita culturale ed economica dal basso. Diventa ovvio che i lettori di quella prima età tipografica non cercavano soltanto uno svago ma anche un insegnamento nei metodi della conoscenza applicata.

Chiunque legga l'opera di Wright si renderà agevolmente conto di come la struttura centralistica del potere elisabettiano veniva costantemente minata dall'interno da una nuova sorta di vigoroso individualismo:

Gruppi isolati avevano già cominciato a mettere in discussione il sistema di controlli governativi, gli stampatori per ragioni economiche, i puritani per ragioni religiose, e almeno un membro del parlamento per ragioni politiche. Stampatori come Wolfe si mostrarono insofferenti delle regole in materia emanate dalla *Stationers Company*. Essi si ribellavano contro i diritti esclusivi di stampa e le concessioni di monopolio. I non-conformisti religiosi, cui veniva negato il privilegio di fare appello all'opinione pubblica, agirono in molte direzioni creando delle crepe nel sistema che finirono col mandare in pezzi l'intera struttura⁹².

Sarebbe necessario un libro intero solo per spiegare come il movimento delle chiodende fosse connesso al centralismo dei procedimenti tipografici. Ma, dopo lo *Act of Uniformity* emanato da Elisabetta nel 1559, non c'è bisogno di

nessun altro esempio del potere della stampa nel rafforzare e promuovere il potere del governo centrale. La legge venne contrastata nella Camera bassa sulla base che nessun governo poteva avere «l'autorità di trattare o di definire alcunché concernente la fede, i sacramenti e la disciplina del clero...». Ma la liturgia e l'osservanza dei precetti religiosi erano un facile bersaglio per la stampa, data la loro lunga dipendenza dalla forma del libro. Il 24 giugno 1559 il messale del 1552 entrò «in vigore a tutti gli effetti» e tutti i ministri del culto furono da quel momento «vincolati ad usarlo al mattutino, al vespero, e nella celebrazione della Cena di nostro Signore, nell'amministrare i sacramenti e in tutte le preghiere comuni o aperte “così come esse si trovavano nel libro” e nessun'altra in qualunque altra forma».

Nel 1562 il libro delle omelie venne emanato per essere usato universalmente nelle letture pubbliche da ogni pulpito. Non è tanto il contenuto del libro che ci interessa, quanto il fatto che venisse imposto all'intera collettività. Rendendo la lingua parlata un mezzo di comunicazione di massa, la stampa creò un nuovo strumento di centralismo politico che non era stato disponibile prima di allora. Allo stesso tempo, via via che il conformismo politico e personale venivano definiti in modo sempre più rigoroso, iniziò di concerto tra studiosi e insegnanti una campagna per uniformare l'uso grammaticale e l'ortografia.

Nessuno ha mai commesso un errore di grammatica in una società non-alfabetica

L'intensità del fermento intorno all'ortografia è soltanto un utile indice della novità della stampa e dei suoi effetti sul conformismo imposto dal centro. Charles Carpenter Fries, nella sua *American English Grammar*, esamina la questione del contrasto tra discorso scritto e discorso orale: «Soltanto sessantasei dei più comuni verbi forti hanno resistito all'influenza del modello regolare... Di fatto, durante i secc. XVI e XVII vi fu una netta tendenza ad eliminare ogni distinzione tra il passato semplice e il participio passato in tutti questi verbi...» (p. 61).

La stampa ebbe un effetto livellatore su tutte le forme verbali e sociali: la cosa era stata detta già innumerevoli volte. E anche laddove la stampa ha conservato alcune inflessioni, come nel caso della coppia “*who-whom*”, si spalanca sempre sotto i piedi la grande trappola della “correttezza grammaticale”, cioè l'abisso tra la forma visiva e quella orale. Lo stato attuale di queste questioni nella nostra età elettronica è sufficientemente indicato nel seguente resoconto della rivista «*Time*»⁹³ dalla Camera dei Lords britannica:

Nel dibattito sui meriti di una legge concernente i diritti e i doveri dei proprietari di alberghi, la Camera dei Lords britannica si trovò a dovere risolvere la fondamentale questione: si deve far precedere la parola *hotel* dall'articolo

indeterminato *a* oppure *an*. A favore dell'*an* si schierò Lord Faringdon, il quale chiese “alle loro Signorie di unirsi a me nel dare una prova di eleganza”. Lord Conesford dette il suo assenso, facendo notare che le parole che incominciano con *h* e che non siano accentate sulla prima sillaba richiedono *an*. «Sono convinto, egli disse, che ciascuno delle loro Signorie direbbe “a Harrow boy”, ma direbbe anche “an Barrovian”». Ma cosa direbbe Lord Conesford, chiese Lord Rea, delle parole formate da una sola sillaba? «Nel caso dell'insegna di una taverna o di un locale pubblico, la considererebbe come “A Borse and a Hound” o invece come “An Orse and an Ound”?». Lord Merthyr fece appello addirittura all'autorità di Fowler per dimostrare che *an hotel* suonerebbe irrimediabilmente antiquato – ma a nulla valse. Al termine della discussione, i sostenitori dell'*an* ebbero la meglio. Lord Merthyr, sostenitore dell'*an* ebbe a dire di Lord Faringdon, sostenitore dell'*an*, che al pari lui aveva studiato a Eton: «È alquanto triste pensare che il nobile Lord ed io abbiamo studiato nello stesso luogo e durante lo stesso periodo e che quarant'anni dopo ci troviamo in questo luogo a sostenere opinioni contrastanti su una simile questione».

Presumibilmente è impossibile fare un errore di grammatica in una società non-alfabetica, giacché nessuno ne ha mai sentito uno. È la differenza tra i due ordini linguistici, quello orale e quello visivo, che crea confusione nello sgrammaticato. Analogamente il grande impulso per la riforma della grafia nel sec. XVI nasceva dal desiderio di regolare la vista al suono e viceversa. Sir Thomas Smith aveva sostenuto che «una lettera ha una natura intrinseca che la rende adatta ad un suono soltanto». Questa è la regola di una-cosa-per-volta della vittima naturale della stampa. Vi furono molti che vollero estendere questa logica anche al significato delle parole. Ma molte energiche personalità, come Richard Mulcaster, si schierarono contro questa logica visiva, proprio come più tardi il dotto Johnson si sarebbe schierato contro la logica visiva della dottrina delle unità drammatiche.

La riduzione delle qualità tattili della vita e del linguaggio rappresentò la raffinatezza tanto ricercata nel Rinascimento e ripudiata invece oggi nell'età elettronica

Un tema fondamentale, tipico degli accesi nazionalisti del vernacolo, ci conduce a considerare l'effetto della stampa nello spogliare rapidamente il linguaggio di molte delle sue qualità tattili. Fino al sec. XIX non si sentirono che lodi per la raffinatezza raggiunta dall'inglese a partire dal sec. XVI. Ancora in quel secolo esistevano dialetti e idiomi in abbondanza, che conferivano alla lingua tattilità e risonanza. Nel 1557 Holinshed aveva di che essere fiero nel constatare il progressivo affinarsi della lingua tra il periodo sassone e la quasi perfezione della sua epoca. L'antico inglese dei Sassoni era

un parlare duro e rozzo allorché la nostra nazione per la prima volta venne in contatto con esso, ma adesso è cambiato con noi in una forma di espressione più

raffinata e semplice e così rifinita e migliorata con nuove e più dolci parole che bisogna ammettere che non c'è altra lingua sotto il sole parlata ai nostri giorni che abbia o possa avere una varietà di parole, abbondanza di frasi, figure e florilegi di eloquenza maggiori, di quelli della nostra lingua inglese⁹⁴.

La riduzione della qualità tattile della vita è sempre il contrassegno di una maggiore raffinatezza. E fu soltanto con i pre-raffaelliti e con Hopkins che iniziò nella lingua inglese una deliberata campagna per ricreare i valori tattili del parlare sassone.

Tuttavia la tattilità è la forma dell'intreccio e dell'essere e non della separazione o della sequenza lineare. Un breve sguardo agli effetti della stampa nel dare nuova forma alle nostre concezioni spazio temporali ci servirà da ponte verso i secoli successivi all'invenzione della stampa. Dal momento che è impossibile continuare ad avanzare, così come stiamo facendo in questo volume, su tutti i fronti.

Il nuovo senso del tempo dell'uomo tipografico è cinematografico, sequenziale e pittorico

Con l'aumento della intensità e della quantità isolate per mezzo della stampa, l'individuo viene fatto entrare in un mondo di movimento e di isolamento. In ogni aspetto dell'esperienza e dell'attività umana l'accento è sulla separazione delle funzioni, l'analisi delle componenti e l'isolamento del momento. Giacché con l'isolamento dell'elemento visivo, la sensazione di intreccio e di *luce che attraversa* le maglie dell'essere viene meno e "il pensiero umano non si sente più parte delle cose". Quello cui fa riferimento Shakespeare nel *Re Lear* come "il prezioso quadrato dei sensi" probabilmente rimanda al "quadrato dei Contrari" della logica tradizionale e all'analogia quadripartita della proporzionalità che è l'intreccio di sensi e di ragione. Ma con l'isolamento dell'elemento visivo per mezzo di questa nuova intensità, la ragione diventa anche

... isolata dal tempo esterno, si sente anche ugualmente separata dal tempo della sua vita mentale. Le modificazioni che di volta in volta la influenzano possono, in effetti, per il loro succedersi, darle l'impressione di una durata interna. Ma questa durata costituita da forme che si sostituiscono in successione, non è in nessun modo la durata dell'essere pensante; è soltanto la durata dell'insieme delle successioni del pensiero umano. Separata dalla durata delle cose, e perfino da quella delle forme della propria esistenza, la consapevolezza umana si trova ad esistere senza durata. Essa è sempre nel momento presente⁹⁵.

Questo è il mondo di Macbeth: "Domani e domani e domani". Questa, dice Poulet, è l'esperienza dell'uomo moderno, e Montaigne nei suoi *Saggi* fu il primo a dipingerla. Egli si propose di "scattare istantanee" della sua mente

nell'atto del leggere e del riflettere servendosi appunto della *peinture de la pensée*. Da questo punto di vista, Montaigne, forse più di chiunque altro, mise in atto la lezione della stampa come di una sorta di conoscenza applicata. Da lui nacque una lunga serie di grandi autoritrattisti che si servivano dell'istantanea mentale, cioè della sequenza di momenti fermati e isolati di esperienza che anticipano il cinematografo: «Dapprima, su quest'isola del momento da cui è separato, ma che egli riempie con la sua presenza, l'uomo conserva ancora parte della gioia che aveva provato nel Rinascimento, quando sentì di esistere in tutte le direzioni del tempo e dello spazio. Adesso egli non può avere più di un istante alla volta, ma ogni volta può essere un momento di grande illuminazione e pienezza...»⁹⁶.

Inseparabile, tuttavia, dalla consapevolezza e dall'ordine visivi, è il senso della discontinuità e la sensazione di alienazione dell'io: «Ogni ora siamo spazzati lontano da noi stessi», dice Boileau, e una frenetica ansia invade il senso del tempo: «Consapevole che l'istante in cui egli pensa e desidera sta sfuggendo sotto di lui, l'uomo si getta a capofitto in nuovo istante, l'istante di un nuovo pensiero e di un nuovo desiderio: Ma l'uomo, senza tregua nella sua folle corsa, ondeggia incessantemente di pensiero in pensiero»⁹⁷.

Dall'isolato momento presente, scrive Poulet (p. 19), «Dio creatore e preservatore è assente. L'attore principale non è più sulla scena. In luogo del ruolo preminente della prima causa, troviamo in sostituzione l'intreccio delle cause secondarie. Al posto di Dio vi sono i sentimenti, le sensazioni e tutto quello che causa le sensazioni». Bene, quello che causa sensazioni come la precedente è, senza tema di sbagliare, la tecnologia della stampa con il suo potere, simile all'"oscuro proposito" di Lear, di dividere il piccolo regno dell'uomo in un'accozzaglia di atomi che si scontrano e di componenti uniformemente omogeneizzate. L'esistenza diventa quindi non *essere*, ma soltanto "flusso, ombra e perpetuo mutamento"; "Io non ritraggo l'essere", dice Montaigne, "ritraggo il passaggio". Niente potrebbe essere più cinematografico. Rinunciare a ritrarre ciò che è a vantaggio di un'illusione ottica attraverso una sequenza di istantanee statiche: questo è *tipografia in extenso*. Ricordiamo il *Re Lear* come un modello vivente del denudamento delle istituzioni umane e della stessa consapevolezza attraverso il progressivo isolamento dei sensi. Parallelamente a questo esperimento psicologico, vi è nella nostra epoca l'impovertimento intenzionale dei sensi in condizioni controllate. Ma per chiunque sperimentasse per la prima volta l'esperienza della stampa, vi fu un'estrema specializzazione dei sensi, che forse non sarebbe stata più avvertita fino all'invenzione del cinematografo e successivamente, poco dopo, della radio. I pittori barocchi fecero esattamente la stessa cosa di Montaigne, spostando l'attenzione verso le zone marginali della vista. Poulet ha quindi perfettamente ragione quando dice (p. 43):

Ma rinunciare a ritrarre l'essere per ritrarre il passaggio non è soltanto un atto di un denudamento senza precedenti; è un compito di estrema difficoltà. Ritrarre il

passaggio non vuol dire semplicemente afferrare se stessi in un oggetto che scompare gradualmente, e che con il suo stesso offuscarsi lascia che l'io appaia più distintamente; non vuol dire eseguire un ritratto di se stessi che risulterebbe tanto più fedele per la scomparsa di ogni traccia degli eventi che portarono alla sua creazione. Vuol dire invece afferrare l'io nel momento in cui le circostanze gli sottraggono la sua vecchia forma e gliene impongono una nuova.

Forse è un errore da parte di Poulet o di chiunque altro vedere in questa nuova strategia di Montaigne una scoperta o un'impresa di eccezionale profondità. Ma, come il calcolo infinitesimale venne concepito per tradurre un'esperienza non visiva in termini omogenei e visivi, così Montaigne, che afferra l'istante o la sfaccettatura impercettibile proprio come «diversamente e impercettibilmente la nostra anima si libera dalle proprie passioni», penetra nel «cuore di quello che Leibniz avrebbe in seguito chiamato le entità infinitamente piccole... È come una sfida o una scommessa, di riuscire a isolare e a "impadronirsi di così tanti minuti e leggeri movimenti...". Così l'io viene dissolto non soltanto da istante a istante, ma perfino nel momento stesso del trapasso dell'istante, in un gioco prismatico simile a quello di uno spruzzo d'acqua»⁹⁸.

Ciò che viene illustrato qui è identico ai metodi della esatta quantificazione visiva descritti precedentemente da John U. Nef. Come ha mostrato Nef, questi minutissimi metodi statistici erano lo strumento di una conoscenza applicata o tradotta. Montaigne possedeva tutte le esperienze e le tecniche del cinema impressionistico del nostro tempo. Entrambe le forme di consapevolezza sono estrapolazioni dirette della tipografia applicata alla parola parlata. Nel bel mezzo dell'impressionismo il simbolismo cercò ancora una volta di recuperare il campo unificato dell'essere.

Non è difficile oggi, in un contesto elettronico, capire la novità delle tecniche impressionistiche di segmentazione che si svilupparono dal sec. XVI fino alla fine del sec. XIX. Esse sono inseparabili dalla galassia gutemberghiana di eventi.

È così, in Descartes, per il quale la scienza è l'anticipazione delle cause attraverso gli effetti: «Fondamento di una scienza ammirevole che la sua mente concepisce come un insieme di cose "concatenate": il mondo della *catena*, del puro determinismo. La spontaneità, la libertà, la devozione, non hanno in esso alcun posto»⁹⁹. Avendo ridotto la conoscenza a una forma sequenziale meramente visiva, «niente può assicurarci che l'essere di un istante continui in un altro; niente può garantirci che un ponte sarà costruito tra esso e l'istante seguente... Questa è l'ansietà maggiore, il "terrore", come lo chiama Descartes; il terrore del *fallimento nel tempo* avverso il quale non vi è ricorso se non con un vero e proprio salto in Dio»¹⁰⁰. Più avanti (p. 357) Poulet descrive questo "salto":

In questo modo l'idea di Dio si manifesta nuovamente a Descartes. A lungo trascurata dalla coscienza primaria assorta nella "*science admirable*", essa

ricompare in questo spontaneo atto della coscienza secondaria fornitagli dal sogno. Da questo momento, in un certo senso, si verificherà un cambiamento di atmosfera in quelle regioni di sogno che sembrano condurre a una inevitabile, disperata realtà. Ma affinché possa arrivare finalmente al vero “riparo” e vi trovi autentico “rimedio” egli dovrà sottoporsi ad altre prove. L’atto spontaneo con il quale egli si volge a Dio non possiede ancora in questo momento la necessaria efficacia: non è pura spontaneità; e non è rivolto direttamente al Dio presente, ma a un Dio del passato...

Il denudamento della vita conscia e la sua riduzione ad un unico livello creò nel sec. XVII il nuovo mondo dell’inconscio. Il campo è stato liberato dagli archetipi e dagli atteggiamenti della mente individuale, ed è pronto per gli archetipi dell’inconscio collettivo

In tal modo il sec. XVII, emerso nella sua vita conscia in una scienza meramente visiva, è costretto a fare ricorso al mondo dei sogni. Lo spirito meccanico dei caratteri mobili in precise file non avrebbe potuto trovare un riflesso più fedele di quello che ebbe in Descartes. Abbiamo precedentemente citato la sua nuova concezione consumistica della filosofia, laddove egli esorta il lettore a scorrere tutta la sua opera «nella sua intierezza come un romanzo senza costringere indebitamente l’attenzione su di essa o fermarsi alle difficoltà». Il concetto di movimento continuo su singoli piani di consapevolezza narrativa è completamente alieno alla natura del linguaggio e della coscienza. Ma è profondamente coerente con la natura della parola stampata. Strettamente imparentata a questo denudamento lineare del linguaggio è l’impressione ad esso connessa, della ripetizione meccanica e della ricorrenza che cominciò a pesare sempre più sulla mente rinascimentale:

Come incalzano le onde verso la spiaggia petrosa,
Così gli istanti nostri si affrettano al loro fine,
Mutando ognuno luogo con quello che innanzi gli corre,
In affannosa sequela essi urgono avanti [ioi](#).

Ma dapprima ebbe un aspetto comico che non solo Shakespeare, ma anche Sidney sfruttò nel suo *Astrophel and Stella*:

Tu che il metodo del dizionario porti
Nelle tue rime, correndo in file saltellanti.

Ma gli esempi del nuovo potere della linearità visiva sono innumerevoli; uno dei più curiosi è dato dalla versione del *Pater noster* nella Bibbia di Re Giacomo (1611) in cui “debito” (*debt*) diventa “trasgressione” (*trespass*). La riduzione del concetto polisemico di “debito” e di dovere viene realizzata

confinando al suo significato legale scritto e sostituendo alle complesse implicazioni teologiche e morali l'idea di "oltrepassare la linea".

Paradossalmente quindi, la prima età della stampa aprì la strada alla prima età dell'inconscio. Da quando la stampa permise che un limitato segmento della sensibilità umana dominasse gli altri sensi, questi ultimi, scacciati, dovettero trovare un altro luogo ove rifugiarsi. Abbiamo visto quanto consapevoli gli spagnoli fossero del significato e degli effetti della stampa. *Don Chisciotte* è, al pari di *Re Lear*, la prova visibile della dicotomia tra intelletto, cuore e sensi creata dal libro stampato. Altre nazioni più pratiche preferirono vivere queste conseguenze fino al loro esaurimento invece di meditare su di esse attraverso viventi modelli artistici.

Lancelot Law Whyte nel volume *The Unconscious Before Freud* ci dà un'idea di come nacque la "scoperta" dell'inconscio, come risultato della costrizione della vita conscia all'interno dei rigidi limiti della tecnologia tipografica. «Affonda nel profondo o non toccherai la sorgente cartesiana», è la battuta di Joyce a questo proposito in *Finnegans Wake* (p. 301). Ma per molti secoli l'Occidente decise di essere motivato da questo semplice meccanismo e di vivere come in un sogno, dal quale gli artisti cercarono ripetutamente di svegliarci. Scrive Whyte (pp. 59-60):

Probabilmente vi sono state in ogni cultura persone che si sono rese conto che il nostro pensiero e il nostro comportamento è influenzato da fattori di cui non siamo direttamente consapevoli. Come ho indicato, questo riconoscimento deve essere stato alquanto diffuso, ad esempio in Cina, dove in alcuni periodi della storia di questo Paese è prevalso un punto di vista dell'attività mentale più equilibrato e unificato di quello dell'Europa cartesiana.

Per quel che concerne questo saggio, non è di alcuna utilità parlare dell'inconscio come del regno dell'ignoto, o come di una zona più profonda della normale consapevolezza. Persino la consapevolezza più limitata è più interessante dell'inconscio più profondo. Il nostro interesse qui è di dimostrare come, accentuando la componente visiva dei sensi, noi stessi abbiamo creato quella immensa area di scadimento di tono e di fiacchezza di cui parlano Pope nella *Dunciad* e Swift in *La favola della botte*. L'inconscio è la diretta creazione della tecnologia della stampa, il mucchio sempre crescente delle scorie della coscienza respinta.

Nessun pensatore mai immaginò che "corpo" e "mente" nella misura in cui questi termini hanno un senso – fossero senza visibile interazione. Dobbiamo lasciare, come fece lo stesso Descartes, ai cartesiani il compito di spiegare cosa possa voler dire postulare, come uno dei primi prodotti del pensare chiaramente due regni indipendenti, i quali sono tuttavia così intimamente interdipendenti. La lezione da imparare è che, quanto più geniale è la luce gettata su questi due regni confinanti, tanto più profonda sarà l'oscurità, in cui le loro interazioni sono relegate¹⁰².

La filosofia fu altrettanto ingenua della scienza nell'accettare inconsciamente i presupposti, cioè la dinamica, della tipografia

La presenza massiccia e abbondante della materia stampata e dei suoi derivati nella nuova organizzazione dello spazio e del tempo dette prestigio e autorità ai paradossi citati poc'anzi da Whyte. E così, quando per esempio oggi si chiede ai bambini a scuola di riflettere sull'imbecillità di quanto viene offerto dai mezzi di comunicazione, essi si mostrano sorpresi e scandalizzati. È loro convinzione inespressa, infatti, che tutto quello che il mondo degli adulti fa con dispendio di tempo e di energie è necessariamente valido. Essi presumono che gli adulti nel loro complesso non farebbero mai cose depravate. Soltanto dopo avere insegnato il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa, dalla scrittura alla stampa e dalla stampa alla televisione, questa realtà così ovvia rimane impressa nella mente. Un Descartes è convalidato dal suo contesto e dalla gente che vive secondo i meccanismi di cui egli parla. Oggi, nel nuovo contesto elettronico, Descartes è arrivato alla fine della corda e la gente dedica all'inconscio la stessa attenzione frammentaria e la stessa accettazione che precedentemente aveva dato ai luminosi momenti e segmenti della consapevolezza cartesiana. È impossibile emanciparci dal funzionamento subliminale delle nostre stesse tecnologie? Non è forse l'essenza dell'istruzione insegnare a difenderci contro il *fall-out* dei mezzi di comunicazione? Dal momento che una cosa simile non è mai stata tentata in nessuna cultura, forse la risposta è dubbia. Forse vi è una qualche e fino ad oggi insospettata ragione che spiega il sonno mentale e l'auto-ipnosi degli uomini e che un esame degli effetti dei mezzi di comunicazione potrebbero rivelare. Come che sia, è ovvio che le pseudo-dicotomie e la quantificazione visiva imposte dalla stampa sulla nostra psicologia cominciarono nel sec. XVII ad assumere il carattere di merci pronte all'uso, vale a dire di "sistemi" di filosofia. Questi ultimi sono tali che potrebbero essere descritti e illustrati in pochi minuti, ma grazie al mesmerismo della stampa, hanno impegnato l'attenzione di generazioni. Le varie filosofie dopo Descartes sono diverse tra loro nello stesso modo in cui un motore a vapore è diverso da un motore a benzina o da un motore diesel. E Bergson, che cercò di porre fine a tutto questo, è altrettanto meccanico del suo nemico Descartes, anche se per il suo sistema preferì una sorta di combustibile cosmico. Una volta che si riconosca il processo di denudamento e di segmentazione del linguaggio e dell'esperienza del tipo descritto da Shakespeare nel *Lear*, ogni puntello sarà automaticamente rimosso. L'otto volante è partito sul suo percorso cartesiano, lockeiano, kantiano, con tutto il panico intrinseco e l'*Angst* che si può desiderare. Whyte riassume così la questione (pp. 60-61):

Durante l'ultima parte del sec. XVII tre principali indirizzi dominarono il pensiero filosofico europeo, corrispondenti a tre diverse interpretazioni della natura dell'esistenza. Il materialismo considerava i corpi fisici e il loro movimento

come la realtà primaria; l'idealismo riteneva che questa fosse lo spirito o la mente; mentre il dualismo cartesiano postulava due regni indipendenti: la *res cogitans* mentale e la *res extensa* materiale. Per le prime due scuole non vi era alcuna difficoltà a riconoscere una vita mentale inconscia, anche se con nomi diversi. Per i materialisti ogni attività mentale è fisiologica, e l'esistenza di processi fisiologici inconsci, simili al pensiero e capaci di influenzarlo, era una conseguenza immediata del fatto che la nostra consapevolezza diretta dei processi del corpo è necessariamente limitata. Per gli idealisti tutti i processi naturali sono espressione di una mente universale o di uno spirito del mondo, di cui il singolo uomo non ha diretta conoscenza, seppure ne condivida, in una qualche misura, le caratteristiche attraverso la sua attività mentale. E così anche per gli idealisti non c'era alcun problema: che esistesse una mente inconscia nell'individuo non era niente di sorprendente, essa era semplicemente parte della mente universale cui la consapevolezza singola non poteva accedere. Ma per la terza scuola, quella cartesiana, ammettere l'esistenza di processi mentali inconsci rappresentava una grossa difficoltà filosofica, giacché comportava l'abbandono dell'originaria concezione dualistica secondo la quale esistevano due regni indipendenti: materia in movimento e mente necessariamente consapevole. Per coloro che rimasero fedeli a Descartes tutto ciò che non è consapevole è materiale e fisiologico, quindi non mentale.

Quest'ultima frase sembrerà indicare ad alcuni che il presente volume è, per quel che riguarda i suoi assunti, materiale e fisiologico invece che mentale. Ma non è così, né questo è quello che si intende dire. Il punto invece è questo: come è che diveniamo consapevoli degli effetti dell'alfabeto, della stampa o del telegrafo nel dare forma al nostro comportamento? Giacché è assurdo e ignobile essere plasmati da simili strumenti. La conoscenza non può ampliare bensì restringere il dominio del determinismo. La conseguenza del non esaminare i presupposti che ci derivano dalla tecnologia porta, senza che ve ne sia assolutamente bisogno, al massimo determinismo nella vita umana. Liberarci da questa trappola è il fine di ogni processo educativo. Ma l'inconscio non può essere un'uscita di sicurezza da un mondo di categorie denudate più di quanto il monismo leibitziano, ogni altro monismo, sia una risoluzione del dualismo cartesiano. Vi è sempre, per permettere il *passaggio della luce*, il pieno rapporto o intreccio di tutti i sensi in comune accordo. Ma questo accordo finisce quando un *solo* senso viene rafforzato dalla tecnologia e dalla *luce che colpisce* l'oggetto. L'incubo della luce sull'oggetto è il mondo di Pascal:

«La ragione opera così lentamente e attraverso così diversi e numerosi punti di vista, su un così gran numero di principi da tenere sempre a mente, che in qualsiasi momento essa può cadere addormentata oppure perdersi, per l'impossibilità di tenere davanti a sé tutti i suoi principi»¹⁰³.

Heidegger fa il surf cavalcando l'onda elettronica con la stessa sicurezza con cui Descartes cavalcava l'onda meccanica

Questa sorta di balletto della mente secondo la coreografia ideata da Guntenberg attraverso l'isolamento del senso della vista, è altrettanto filosofico del presupposto kantiano per cui lo spazio euclideo sarebbe a priori. Ma da molto tempo l'alfabeto e altri simili trastulli sono serviti all'uomo come fonte subliminale di presupposti religiosi e filosofici. Certo sembrerebbe che Martin Heidegger si trovi su un terreno più solido per il fatto che usa la totalità del linguaggio come punto di partenza filosofico. Poiché è là, almeno nelle epoche non alfabetiche, che si trova l'intreccio tra *tutti i sensi*. Ma questo non vuol dire auspicare una de-alfabetizzazione, allo stesso modo in cui gli usi cui è stata messa la stampa non costituiscono un giudizio negativo nei confronti della alfabetizzazione. Di fatto, Heidegger sembra del tutto inconsapevole del ruolo della tecnologia elettronica nel rimuovere la sua particolare propensione non-alfabetica nei confronti della filosofia e del linguaggio. L'accettazione entusiastica della profonda linguistica heideggeriana può facilmente nascere da una acritica immersione nell'organicismo metafisico del nostro contesto elettronico. Se il meccanicismo cartesiano ci appare oggi di scarso interesse, è forse per gli stessi motivi subliminali per i quali esso era apparso così attraente durante la sua epoca. In questo senso ogni moda indica sempre una qualche misura di sonnambulismo, e costituisce uno strumento di orientamento critico per comprendere gli effetti psichici della tecnologia. Forse questo è il modo per venire incontro a coloro che chiedono: "Ma non c'è niente di buono nella stampa?". La tesi di questo libro non è che vi è qualcosa di buono o di cattivo nella stampa, bensì che la mancanza di consapevolezza degli effetti di *qualsiasi* forza è disastrosa, soprattutto se si tratta di una forza che noi stessi abbiamo creato. Ed è estremamente facile verificare gli effetti universali della stampa sul pensiero occidentale dopo il sec. XVI semplicemente esaminando gli sviluppi più appariscenti di una qualsiasi arte a scienza. La linearità frammentaria ed omogenea, che si manifestò come una scoperta durante i secc. XVI e XVII, diventò una nuova moda, ovvero una prassi utilitaria, durante i secc. XVIII e XIX.

Vale a dire, il meccanismo continuò a presentarsi come una "novità" nell'età iniziata da ricercatori come Faraday. Alcuni di noi forse ritengono che la vita sia un bene troppo prezioso e piacevole per essere spesa in un simile arbitrario ed involontario automatismo.

Pascal si serve della tecnica fotografica di Montaigne, scattare istantanee di momenti fuggenti al fine di costruirsi intorno un'infelicità di dilemmi: «Quando amiamo ardentemente, vedere la persona amata è un'esperienza sempre nuova». Ma questa spontaneità è il prodotto della simultaneità e della prodigialità istantanea. E la mente deve considerare un elemento alla volta. Ecco quindi la componente gratuita e subliminale della tipografia in Pascal. Tutta l'esperienza è segmentale e deve essere analizzata sequenzialmente. Perciò la ricchezza dell'esperienza sfugge alla malaugurata rete, o filtro, della nostra attenzione. «Un uomo non dimostra la propria grandezza ponendosi ad un estremo, ma toccando entrambi gli estremi allo stesso tempo e riempiendo

tutto lo spazio intermedio»¹⁰⁴. Naturalmente, impiantando questa piccola ruota gutenberghiana per tormentare la propria anima, Pascal si assicurava anche l'attenzione e il favore del pubblico: «Quei grandi sforzi dell'intelletto, che l'anima riesce a compiere di tanto in tanto, sono tali che essa non può sopportarli. Li raggiunge solo attraverso un salto, non come assisa su un trono, continuamente, ma soltanto per un istante»¹⁰⁵.

Pascal indica che la vecchia forma di consapevolezza era regale, continua, «come assisa su un trono». Il re di un tempo aveva un ruolo, non un lavoro. Egli era un centro-senzamargini di tipo inclusivo. La nuova coscienza, come il nuovo principe, è un indaffarato funzionario che svolge un lavoro, applicando la sua conoscenza ai problemi e avendo contatti soltanto momentanei con i suoi sudditi periferici, che ad ogni modo sono tutti ambiziosi segmenti rivali.

Dice Poulet con quella che dev'essere ironia (p. 85): «Per un istante! Il ritorno insostenibile all'infelicità della condizione umana e alla tragedia dell'esperienza del tempo: in quello stesso istante l'uomo afferra la sua preda, l'esperienza lo inganna ed egli sa di essere ingannato. La sua preda è un'ombra. Nell'istante egli afferra l'istante, e l'istante passa giacché è soltanto un istante».

Si ha la strana sensazione che tutti questi filosofi stiano cercando espressamente di drammatizzare il meccanismo di Gutenberg nella nostra sensibilità, comportandosi come tutti i cavalli del re e come tutti gli uomini del re intorno al buon vecchio Humpty Dumpty^{xxxii}. Come è possibile scoprire il principio dell'identità umana in mezzo a sequenze lineari di momenti? Tale è la discontinuità di questi momenti tipografici che l'io è costretto «ogni volta a dimenticare se stesso per potersi reinventare, a reinventarsi per potere ritrovare l'interesse in se stesso; in breve, a innalzare un ironico simulacro della creazione continua, grazie al quale essa crede di potere sfuggire alla conferma della sua nullità, e da questa nullità riuscire a modellare una realtà»¹⁰⁶.

E tuttavia la ripetizione omogenea secondo il modello gutenberghiano non rappresenta certa l'*optimum* per quel che riguarda un io. Come si fa a ragionare con una persona che ritiene di potersi gettare contro una sega a nastro dal momento che i denti della sega sono invisibili? Questo è stato il destino dell'io unificato nell'età della segmentazione operata dalla stampa. Ma è difficile credere che qualcuno realmente abbia potuto prendere seriamente i presupposti gutenberghiani nella loro applicazione alla vita quotidiana.

James Joyce certamente credette di avere trovato in Vico un filosofo dotato di una consapevolezza culturale più profonda di quella di coloro che venivano mossi dalla «molla cristiana»^{xxxiii}. E Vico, al pari di Heidegger, è un filologo tra i filosofi. La sua nozione del tempo in termini di «ricorsi» è stata interpretata da menti lineari come se egli volesse indicare una «ricorrenza». Ma un recente studio di Vico fa definitivamente piazza pulita di questa interpretazione¹⁰⁷.

Vico concepisce la struttura temporale della storia non come «lineare, bensì contrappuntistica. Essa deve essere ricostruita lungo diverse linee di

sviluppo...». Per Vico tutta la storia è contemporanea e simultanea, un fatto realizzato, aggiungerebbe Joyce, in virtù del linguaggio: depositario, simultaneo di tutta l'esperienza.

E in Vico il concetto di ricorrenza non può «essere ammesso a livello del corso delle nazioni attraverso il tempo»: «La realtà della Provvidenza afferma la realtà della storia universale, la presenza totale dello spirito umano a se stesso nell'idea. In questo principio, il supremo "ricorso" si realizza per mezzo dello spirito umano nell'idea, ed esso stesso possiede passato, presente e futuro in un atto che è assolutamente conforme alla propria storicità»¹⁰⁸.

La tipografia rese rauche le voci del silenzio

Dal mondo plastico e audio-tattile dell'Italia meridionale venne una risposta all'angoscia lineare dei segmentari del contesto gutenberghiano. Almeno così pensarono Michelet e Joyce.

Ritorniamo brevemente alla questione dello spazio così come venne influenzato da Gutenberg. Tutti quanti abbiamo sentito l'espressione "le voci del silenzio". È una espressione comunemente usata per indicare la scultura. E se si spendesse il programma di un intero anno di un qualsiasi college per comprendere questa frase il mondo forse avrebbe molto presto una cospicua scorta di cervelli capaci. Via via che la tipografia gutenberghiana riempì il mondo, la voce umana si tacque. La gente cominciò a leggere silenziosamente e passivamente come consumatori. L'architettura e la scultura ugualmente si esaurirono. In letteratura soltanto gli scrittori provenienti da zone orali "arretrate" poterono infondere una qualche risonanza al linguaggio – Yeats, Synge, Joyce, Faulkner e Dylan Thomas. Queste considerazioni trovano espressione nel seguente paragrafo di Le Corbusier, che chiarisce perché pietra e acqua sono elementi inseparabili:

Intorno all'edificio, dentro all'edificio, vi sono posti precisi, punti matematici, che integrano il tutto e creano delle piattaforme dalle quali il suono del discorso può riverberare in tutte le sue parti. Questi sono i luoghi predestinati alla scultura. E questa scultura non dovrà essere né una metope, né un timpano, né un portico. Dovrà essere qualcosa di più sottile e di più preciso. Il sito dovrà essere un luogo simile al fuoco di una parabola o di un'ellisse come il preciso punto di intersezione dei diversi piani che compongono una costruzione architettonica. Da questo punto dovrà emanare la parola e la voce. Luoghi come questi saranno anche punti focali per la scultura, così come sono punti focali per l'acustica. Prendete qui posizione, scultori, se la vostra voce merita di essere sentita¹⁰⁹.

È soltanto ripetitivo ricordare che l'uomo è diventato grazie a Gutenberg un centro, per essere subito dopo spodestato da Copernico e relegato alla condizione di un granello di polvere alla periferia. Appeso per secoli all'estremità della catena dell'essere, la linearità dell'uomo fu interrotta da

Darwin, la cui linearità mise in evidenza il segmento mancante nella sequenza. E, comunque, Darwin spezzò la coscienza antropocentrica in modo simile a quanto Copernico aveva fatto per lo spazio. E tuttavia, fino a Freud, l'uomo in qualche modo rimase attaccato a un brandello di intuizione della consapevolezza venata da una sfumatura di spontaneità. Ma Freud pose fine a tutto ciò con la sua concezione della mente come di un'increspatura sull'oceano dell'inconscio. Se l'occidente non fosse stato così a lungo condizionato dalla stampa, queste metafore non avrebbero suscitato assolutamente alcun interesse. Esaminiamo per un momento un libro di un matematico, Sir Edmund Whittaker, il quale spiega come almeno parte di tutto questo si sia verificato. Un brano della *Critica della ragione pratica* di Kant ci servirà da introduzione: «Dal momento che la matematica prova irrefutabilmente l'infinita divisibilità dello spazio che l'empirismo non può concedere, vi è ovviamente una contraddizione tra quanto è possibile dimostrare in massimo grado e le supposte interferenze che proverebbero dai principi empirici... Un uomo potrebbe chiedersi come il cieco di Cheseldren, "Chi mi inganna, la vista o il tatto?". L'empirismo è basato sul tatto, mentre il razionalismo su una necessità che può essere vista». Non soltanto Kant sapeva che il numero è audio-tattile e infinitamente ripetibile, ma anche che l'aspetto visivo, in astrazione dall'audio-tattile, crea un mondo di antimonie e di dicotomie altrettanto insolubili quanto irrilevanti.

Sir Edmund Whittaker, nel suo *Space and Spirit* (p. 121), spiega, in termini della recente matematica e fisica, la fine del concetto rinascimentale di spazio continuo ed uniforme che era sorto insieme all'idea di una quantificazione visiva:

A questo punto sfuggiamo all'ordine del cosmo newtoniano... Nella dimostrazione, così come viene presentata usualmente, il linguaggio impiegato è appropriato al caso in cui ciascun effetto abbia soltanto una causa, e ogni causa soltanto un effetto, così che tutte le catene di causalità sono semplici sequenze lineari. Ma se adesso consideriamo che un effetto può essere prodotto dall'azione congiunta di diverse cause distinte, oltre che una causa può dare origine a più di un effetto, la catena di causalità potrà presentare, delle diramazioni e anche dei punti di giunzione fra un ramo e l'altro; ma dal momento che è sempre valida la regola e che inoltre la causa precede sempre l'effetto nel tempo, è evidente che la dimostrazione non ne risulta sostanzialmente influenzata. Inoltre, la prova non richiede che tutte le catene di causalità, nel caso vengano ripercorse all'indietro, terminino allo stesso punto conclusivo: in altre parole, essa non porta necessariamente alla conclusione che l'universo abbia ottenuto tutto il suo stock di merci in un'unica consegna all'atto della creazione, e che non abbia ricevuto niente da allora. Pertanto, non trova giustificazione il punto di vista, così comune tra i deisti newtoniani del sec. XVIII, che il sistema dell'universo è assolutamente chiuso e che si è sviluppato esclusivamente secondo leggi meccaniche, così che tutti gli eventi della storia dovettero essere impliciti nelle sue caratteristiche originarie fin da quell'istante primordiale. Al contrario, le tendenze recenti del pensiero fisico (come apparirà chiaramente da quanto è stato detto circa il principio di causalità) sono a favore del punto di vista per cui nel mondo fisico vi

è un continuo succedersi di intrusioni, ovvero di nuove creazioni. L'universo è molto lontano dall'essere una mera conseguenza matematica della disposizione delle particelle all'atto della creazione, ed è un posto molto più interessante e movimentato di quanto qualsiasi determinista possa immaginare.

Questo brano spiega il titolo e il metodo del presente volume, ma non è in alcun modo necessario per le configurazioni che stiamo studiando. La tendenza a cercare una causalità monolineare può spiegare perché la cultura tipografica sia stata così a lungo cieca nei confronti di ogni altro tipo di causalità. Ed è stato per il comune consenso della scienza moderna e della filosofia che oggi noi siamo passati dal concetto di "causa" a quello di "configurazione" in ogni campo di studio e di analisi. Per questo motivo, un fisico come Whittaker considera altrettanto dannoso che Sant'Anselmo nel primo medioevo abbia cercato di dimostrare l'esistenza di Dio per mezzo della sola ragione, quanto che Newton abbia voluto perseguire il corso opposto (pp. 126-7): «Newton, seppure profondamente interessato alla teologia, sembra avere ritenuto che il fisico può dedicare tutta la sua attenzione allo studio delle leggi che gli consentono di predire i fenomeni, e può lasciare i problemi più profondi intieramente fuori dei suoi compiti: può decidere che il suo scopo precipuo è quello di descrivere e non di spiegare».

Questa è stata la tecnica cartesiana della separazione per cui tutti gli aspetti ignorati dell'esperienza vennero respinti nell'inconscio. Questa strategia, che nacque dallo specialismo lineare e dalla separazione delle funzioni, creò il mondo della piattezza, della melensaggine e della finta profondità, tanto ridicolizzato da Swift, da Pope e da Sterne. Newton aveva certamente le carte in regola per essere un eroe della *Dunciad* e certo c'era un posto per lui nei *Viaggi di Gulliver*.

Abbiamo visto come l'alfabeto fece entrare i Greci in uno "spazio euclideo" fittizio. L'effetto dell'alfabeto fonetico nel tradurre il mondo audio-tattile in un mondo visivo fu, tanto per la fisica quanto per la letteratura, di dare origine alla fallacia del "contenuto". Whittaker scrive pertanto (p. 79): «Aristotele considerò il luogo di un corpo in quanto definito dalla superficie interna di un altro corpo in cui il primo era contenuto: i corpi che non sono contenuti in altri corpi non sono in alcun luogo, e pertanto il primo e più esterno dei cieli non si trova in nessun luogo: lo spazio e il tempo non esistono al di là di esso. Egli concluse da ciò che l'estensione totale dell'universo è finita».

La galassia Gutenberg si dissolse teoricamente nel 1916 con la scoperta dello spazio curvo, ma in pratica essa era già stata invasa dal telegrafo due generazioni prima di allora

Whittaker osserva (p. 98) che lo spazio di Newton e di Gassendi «era da un punto di vista geometrico lo stesso dello spazio di Euclide: era infinito,

omogeneo e completamente privo di caratteristiche, essendo ogni punto assolutamente identico ad un altro...». Precedentemente abbiamo cercato di spiegare perché questa finzione di omogeneità e di uniforme continuità fosse derivata dalla scrittura fonetica, particolarmente nella sua forma stampata. Whittaker afferma che, dal punto di vista di un fisico, lo spazio newtoniano era «un semplice vuoto che poteva essere riempito di oggetti». Ma perfino per Newton il campo gravitazionale sembrò incompatibile con questo spazio neutro. «Di fatto, i successori di Newton avvertirono questa difficoltà; e, partiti da uno spazio che in se stesso era niente più di una non entità, senza alcuna proprietà eccetto la capacità di essere occupato, essi procedettero a riempirlo svariate volte con eteri il cui compito era di sostenere forze di volta in volta gravitazionali, magnetiche, elettriche, e di spiegare la propagazione della luce» (pp. 98-99).

Forse non vi è prova più sorprendente del mero carattere visivo e uniforme dello spazio di quella contenuta nella famosa frase di Pascal: «Le silence éternel des espaces infinis m'effraie». Se si riflette sul perché lo spazio silenzioso debba essere così terrificante, si comprenderà, almeno in parte, la rivoluzione culturale operata sulla sensibilità umana dall'accentuazione visiva del libro stampato.

Ma l'assurdità di parlare dello spazio come di un contenitore neutro non turberà mai una cultura che ha separato la sua consapevolezza visiva dagli altri sensi. Tuttavia, dice Whittaker (p. 100), «nella concezione einsteiniana lo spazio non è più la scena sulla quale si rappresenta il dramma della fisica: esso stesso è uno degli attori; giacché la gravitazione, che è una proprietà fisica, è interamente controllata dalla curvatura, che è una proprietà geometrica dello spazio».

Con questo riconoscimento dello spazio curvo nel 1916 *La galassia Gutenberg* veniva ufficialmente dissolta. Con la fine degli specialismi lineari e dei punti di vista fissi, la divisione in settori della conoscenza divenne ora altrettanto inaccettabile quanto da sempre era stata irrilevante. Ma l'effetto di questo modo di pensare per compartimenti è stato quello di rendere la scienza una questione limitata agli addetti ai lavori, senza nessuna influenza sull'occhio e sul pensiero, eccetto indirettamente attraverso le sue applicazioni. Negli ultimi anni questo atteggiamento isolazionistico si è indebolito. Ed è stato l'obbiettivo non facile di questo libro cercare di spiegare in quale modo l'illusione della compartimentalizzazione della conoscenza sia stata resa possibile dall'isolamento del senso della vista per mezzo dell'alfabeto e della tipografia. Forse non lo si può mai ripetere abbastanza. Forse questa illusione è stata una cosa buona o forse una cosa cattiva. Tuttavia, non possono che derivare conseguenze disastrose dalla mancanza di consapevolezza delle cause e degli effetti intrinseci alle nostre tecnologie.

Verso la fine del sec. XVII troviamo l'espressione di un notevole senso di allarme e di ripulsa verso il numero sempre crescente di libri stampati. Le

prime speranze di una grande riforma nei costumi umani per mezzo del libro era andata disattesa; nel 1680 Leibniz scriveva:

Temo che rimarremo a lungo nella nostra attuale confusione e indigenza per nostra colpa. Temo perfino che dopo avere inutilmente esaurito la nostra curiosità senza ottenere dalle nostre ricerche alcun guadagno di un qualche peso per la nostra felicità, la gente si stanchi delle scienze e, spinta da un fatalistico sconforto, ripiombi in costumi barbarici. E a questo risultato forse contribuirà non poco quell'orribile massa di libri che cresce incessantemente. Poiché, alla fine, a un simile disordine non si potrà più porre riparo; l'indefinita moltitudine di scrittori li condannerà tra breve al pericolo di un oblio generale; la speranza della gloria che anima molti e li spinge agli studi, improvvisamente cesserà; forse diverrà in futuro altrettanto biasimevole scrivere un libro quanto prima era lodevole. Nella migliore delle ipotesi, ci si potrà divertire con libretti del momento che esauriranno il loro corso in pochi anni, buoni per fare passare qualche ora piacevole al lettore liberandolo dalla noia, ma scritti senza alcun intento di accrescere la nostra conoscenza o di meritare il riconoscimento dei posteri. Ma si dirà che dal momento che così tanti scrivono è impossibile che tutte le loro opere siano conservate. Lo ammetto, e non disapprovo intieramente questi libretti alla moda che, come i fiori della primavera o i frutti dell'autunno, a malapena sopravvivono una stagione. Se sono ben congeniati essi hanno come effetto di servire ad un'inutile conversazione, non solo piacevoli quindi e in grado di tenere gli oziosi lontani dal commettere atti nocivi, ma anche utili nel formare la mente e il linguaggio. Spesso il loro scopo è di stimolare un po' di buono negli uomini del nostro tempo, che è anche il fine cui io stesso miro nel pubblicare questa piccola opera...[110](#).

Leibniz in questo brano intravede nel libro il successore naturale, oltre che il liquidatore, della filosofia scolastica, che tuttavia potrebbe ancora ritornare. Il libro, come stimolo verso la fama e come motore di immortalità, gli sembra adesso in massimo pericolo a causa di una "indefinita moltitudine di scrittori". Alla maggior parte dei libri egli attribuisce la funzione di incrementare la conversazione, tenendo inoltre «gli oziosi lontani dal commettere atti nocivi» e «utili nel formare la mente e il linguaggio».

È chiaro che il libro era ancora lontano dall'essere diventato la principale forma di vita sociale e politica. Era ancora un fatto superficiale che aveva appena incominciato a oscurare i tratti tradizionali della cultura occidentale. Per quel che riguarda la continua minaccia della scolastica e di un suo eventuale rinnovamento vi è la costante lamentela letteraria o visiva, del metodo scolastico orale che sarebbe costituito da parole, parole, parole. Scrivendo a proposito dell'*Arte della scoperta* Leibniz dice:

Tra gli scolastici vi fu un certo Jean Suisset detto il Calcolatore, del quale non sono ancora riuscito ad avere le opere e ho visto soltanto quelle di alcuni suoi discepoli. Questo Suisset incominciò ad usare la matematica nelle argomentazioni scolastiche, ma furono pochi coloro che lo imitarono perché essi avrebbero dovuto rinunciare al metodo della disputa a favore di quello del calcolo e del ragionamento, e un semplice tratto di penna avrebbe così

La *Dunciad* di Pope è un atto di accusa contro il libro stampato in quanto strumento di un revival primitivistico e romantico. La nuda quantità visiva evoca la risonanza magica dell'orda tribale. Il botteghino si profila all'orizzonte come ritorno nella camera dell'eco dell'incantamento bardico

Nel 1683-84 apparve a Londra, autore Joseph Moxon, l'opera *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*. I curatori fanno notare (p. vii) che «nel libro era messa per iscritto una conoscenza che era stata prima interamente tradizionale», e che il libro di Moxon «fu il primo manuale sulla stampa in qualsiasi lingua per almeno i successivi quaranta anni». Come nel caso di Gibbon e della sua opera retrospettiva su Roma, Moxon sembra essere stato animato dall'idea che la stampa aveva ormai raggiunto il suo punto massimo di sviluppo. Un analogo sentimento ispirò *The Tale of the Tub* e *The Battle of the Books* del decano Swift. Ma è alla *Dunciad* di Pope che dobbiamo rivolgerci come epopea della parola stampata e dei vantaggi da essa arrecati all'umanità. Giacché essa è uno studio specifico del tuffo della mente umana nella fanghiglia di un inconscio generato dal libro stampato. È rimasto oscuro per i posteri, e in questo si è avverata la profezia alla fine del Libro IV, perché la letteratura debba essere accusata di ottundere l'umanità e di fare scivolare ipnoticamente il mondo civile verso un nuovo primitivismo, verso l'Africa all'interno e, soprattutto, verso l'inconscio. La semplice chiave di quest'operazione è quella che abbiamo avuto in mano per tutto questo libro: la crescente separazione della facoltà della vista dall'intreccio con gli altri sensi, porta a rimuovere dalla coscienza la maggior parte della nostra esperienza, e conseguentemente alla ipertrofia dell'inconscio. Pope chiama questo dominio in costante espansione il mondo «del Caos e della vecchia Notte». È il mondo tribale, illetterato, tanto decantato da Mircea Eliade in *Il sacro e il profano*.

Martinus Scriblerus nelle sue note alla *Dunciad* riflette su come sia più difficile scrivere un'epopea sui numerosi scribacchini e gli industriosi lavoratori della penna al servizio della stampa che non su Carlo Magno, o Bruto o Goffredo. Egli ricorda poi il bisogno per uno scrittore satirico di «dissuadere gli sciocchi e punire i malvagi», e considera la situazione generale che ha provocato la crisi:

Illustreremo quindi l'occasione e la causa che ha spinto il nostro Poeta a questa particolare opera. Egli visse nei giorni in cui (dopo che la provvidenza aveva permesso l'invenzione della stampa come castigo per i peccati dei dotti) la carta divenne così a buon mercato e i tipografi così numerosi che un diluvio di scrittori invase la terra: a causa dei quali non soltanto la pace dell'onesto suddito non scrittore venne quotidianamente molestata, ma impietose richieste gli furono

fatte per strappargli il plauso, e perfino il denaro, da parte di gente che né meritava il primo né era disposta a guadagnarsi il secondo. Allo stesso tempo, la libertà della stampa era così illimitata che divenne pericoloso rifiutare e l'uno e l'altro: giacché essi avrebbero immediatamente pubblicato calunnie impunite, grazie all'anonimato degli autori; non solo, gli editori di queste rimanevano comodamente nascosti e protetti sotto le ali di una legge del Parlamento, certamente intesa per migliori scopi¹¹².

Successivamente, dalle cause economiche generali, egli passa ad esaminare (p. 50) le motivazioni morali e personali degli autori mossi «dalla piatezza di ingegno e dalla povertà; la prima nata con loro, la seconda acquisita per la trascuratezza delle loro qualità più congeniali...». In breve, l'attacco è rivolto alla conoscenza applicata così come si manifesta nell'«industriosità» e nel «lavoro assiduo». Giacché gli scrittori, mossi da una simile elevata opinione di sé e dal desiderio di esprimersi, sono spinti a «mettere in piazza la loro triste e spiacevole mercanzia».

A causa dell'azione congiunta di un così gran numero di vittime della conoscenza applicata – vale a dire, autori ben determinati, forniti di industriosità e di capacità di lavoro – vi è adesso «la restaurazione del regno del Caos e della vecchia Notte e la rimozione del trono imperiale della Piatezza di ingegno, loro figliola, dalla Città per sistemarlo nel mondo elegante». Con l'espansione del mercato del libro cessa la divisione tra intelletto e commercio. Il commercio librario assume la funzione dell'ingegno, dello spirito e del governo. Questo è il significato dei primi versi delle prime edizioni del poema:

I libri e l'uomo io canto, il primo che porta
Le muse di Smithfield alle orecchie dei Re.

Sembrò del tutto naturale al «mondo elegante» dell'epoca che il potere decisionale e il governo regio fossero accessibili agli scrittori di fama. Oggi non riteniamo più strano o repellente l'essere governati da gente che considera il libro del mese qualcosa di tutto rispetto. Smithfield, dove si teneva la fiera di Bartolomeo, era ancora un luogo dove si potevano comprare libri dai venditori ambulanti. Ma nelle successive edizioni Pope cambiò i versi iniziali:

La Madre possente, e il Figlio, che porta
le muse di Smithfield all'orecchio dei Re.

Pope ha incontrato il pubblico, l'inconscio collettivo, e l'ha chiamato «la Madre possente» secondo l'occultismo dominante dell'epoca. È il joyceiano «Conduci, gentile Uccello» (fowl, foule, gufo, folla), che abbiamo visto precedentemente.

Coll'espandersi del mercato del libro e il migliorare dell'attività di raccolta e di distribuzione delle notizie, la natura della paternità letteraria e del pubblico subì le profonde trasformazioni che oggi noi consideriamo normali. Il libro

aveva conservato dal periodo manoscritto una parte del suo carattere personale e discorsivo, come indicava Leibniz nella sua valutazione. Ma, come ci ricorda l'opera di Addison e Steele, il libro incominciava anche a fondersi con il giornale. I perfezionamenti nella tecnologia della stampa avevano spinto questo processo ai suoi estremi sviluppi verso la fine del sec. XVIII e con l'invenzione della pressa a vapore.

Tuttavia Dudek, in *Literature and the Press* (p. 46), ritiene che anche dopo l'applicazione del vapore alla stampa:

I giornali inglesi nei primi decenni del secolo non si rivolgevano assolutamente all'intera popolazione. Secondo i criteri moderni essi erano troppo piatti per potere interessare più di una piccola minoranza composta da lettori seri... I giornali dell'inizio del secolo XIX erano stampati principalmente per i "signori". Il loro stile era rigido e compito, variando dal tono aggraziato di Addison a quello sostenuto di Johnson. Un giornale aveva per contenuto piccola pubblicità, notizie di carattere locale o nazionale, in particolare notizie commerciali e lunghi verbali dei dibattiti parlamentari... la migliore letteratura del giorno veniva segnalata... «In quei giorni» ricordò Charles Lamb, «ogni giornale del mattino aveva, come caratteristica essenziale della testata, uno scrittore che era obbligato a fornire quotidianamente un certo numero di arguti paragrafi...». E poiché ancora non si era avuta la separazione tra il linguaggio del giornalismo e il linguaggio letterario, scopriamo che alla fine del sec. XVIII e all'inizio del sec. XIX alcuni dei principali uomini di lettere collaboravano a un giornale e si guadagnavano da vivere scrivendo.

Ma Pope popolò la sua *Dunciad* proprio di questi personaggi, giacché le sue intuizioni e le sue critiche non erano personali o basate su un punto di vista individuale. Al contrario, quello che voleva era un cambiamento totale. È significativo che questo mutamento non venga specificato fino al libro IV della *Dunciad*, che fu pubblicato nel 1742. Dopo avere presentato il famoso classicista, il dott. Busby della scuola di Westminster, Pope ripropone l'antico (soprattutto ciceroniano) tema della perfezione dell'uomo (IV, vv. 147-50):

Il pallido fanciullo-senatore in piedi ancora sente un prurito e i pantaloni si tiene con tutte e due le mani.

E poi così: «Poiché l'uomo per le parole dalle bestie si distingue, le parole sono il regno dell'uomo, solo parole insegnamo».

Precedentemente avevamo notato il significato di questo tema per Cicerone, che considerava l'eloquenza come una forma onnicomprensiva di saggezza capace di armonizzare tra loro le diverse facoltà, e di unificare tutta la conoscenza. Pope è molto esplicito in questi versi nel considerare la distruzione di questa unità come conseguenza del processo di specializzazione e di denudamento della parola. Per tutto il Rinascimento abbiamo potuto seguire continuamente il tema del denudamento della coscienza. E questo è anche il tema principale della *Dunciad* di Pope. Il ragazzo-senatore continua:

Quando la ragione dubbiosa, come la lettera di Samo,
gli indica due strade, la più stretta è la migliore.
Posti sulla porta del sapere per guidare la gioventù,
non permettiamo mai che essa sia troppo aperta.
A chiedere, a indovinare, a sapere, com'essi cominciano,
allorché la fantasia apre le veloci sorgenti dei sensi,
noi pieghiamo la memoria, appesantiamo il cervello,
leghiamo l'ingegno ribelle, raddoppiamo catene su catene,
limitiamo il pensiero ad un esercizio di fiato;
e li teniamo nel recinto delle parole fino alla morte.
Indipendentemente dagli ingegni e dalle inclinazioni,
mettiamo un tintinnante lucchetto alla mente:
un poeta il primo giorno immerge la penna,
e che cos'è alla fine? Ancora e sempre un poeta.
Peccato! L'incantesimo funziona soltanto tra le nostre mura,
ma svanisce, svanisce troppo presto in un'altra casa o palazzo.

Non è stato riconosciuto a Pope il merito che gli spettava quale attento analista della *malaise* intellettuale dell'Europa. Egli continuò la tesi enunciata da Shakespeare nel *Lear* e da Donne nella *Anatomy of the World*:

Tutto è in pezzi, ogni coerenza sfumata
Tutto è soltanto merce tutto è rapporti.

È la frattura dei sensi e la separazione delle parole dalla loro funzione che Pope lamenta, esattamente come Shakespeare nel *Re Lear*. L'arte e la scienza erano state separate via via che la quantificazione visiva e l'omogeneizzazione penetravano in ogni campo del sapere, e procedeva la meccanizzazione del linguaggio e della letteratura:

Sotto al suo sgabello la Scienza geme incatenata,
e l'ingegno paventa l'esilio, le pene e i dolori.
Là schiumava la logica ribelle, legata e imbavagliata,
Là deperiva a terra la bella retorica spogliata¹¹³.

Pope vide il nuovo inconscio collettivo come la somma dei detriti accumulati dalla risacca dell'autoespressione individuale

Pope aveva uno schema molto semplice per i primi tre libri. Il primo libro tratta degli autori, del loro egoismo e del loro desiderio di esprimersi e di ottenere fama eterna. Il secondo libro tratta dei mercanti di libri, i quali costituiscono i canali sotterranei che alimentano la marea della confessione pubblica. Il terzo libro esamina invece l'inconscio collettivo, la crescente risacca della marea dell'autoespressione. Il tema abbastanza semplice di Pope è che le nebbie della piattezza intellettuale e del nuovo tribalismo vengono alimentate dai torchi tipografici. L'ingegno, il rapido gioco e l'intreccio tra tutti

i sensi e le facoltà, viene così gradualmente anestetizzato dall'inconscio che avanza. Chiunque cerchi di capire il significato dell'opera di Pope andando a vedere il contenuto degli scrittori di cui parla, si troverebbe completamente fuori strada. Il concetto di causalità di Pope è formale, non efficiente; si tratta di una spiegazione dall'interno della metamorfosi. L'intera questione è così riassunta in un unico distico (I, vv. 89-90):

Ora, allo scendere della notte, il fiero spettacolo finì,
ma sopravvisse, nei numeri di *Settle*^{xxxiv}, un giorno di più.

La stampa, con la sua uniformità, ripetibilità e ampiezza illimitata, conferisce in effetti fama e una seconda esistenza a qualunque cosa. Questa sorta di misera vita attribuita da ingegni deboli a temi altrettanto deboli compenetra di sé formalisticamente tutta l'esistenza. Dal momento che i lettori sono vani quanto gli scrittori, essi aspirano a contemplare il proprio volto collettivo e, pertanto, esigono che gli ingegni più piatti si applichino in misura sempre maggiore via via che il pubblico collettivo aumenta. Il giornale "con un interesse umano" è l'ultima forma di questa dinamica collettiva:

Ora, sindaci e scrieffi, sazi e taciturni giacevano,
mangiando, tuttavia, nei sogni la crostata del giorno,
mentre pensosi poeti faticose veglie facevano,
essi stessi insonni per addormentare i loro lettori¹¹⁴.

Naturalmente, Pope non vuol dire che i lettori saranno annoiati dai prodotti di poeti insonni e di redattori di notizie. Al contrario. Essi andranno in visibilio, come se vedessero la propria immagine riflessa nella stampa. Il sonno dei lettori è il sonno dello spirito. Essi non soffrono nell'ingegno perché sono menomati in esso.

Pope sta dicendo al mondo inglese quello che Cervantes aveva raccontato al mondo spagnolo e Rabelais al mondo francese. È un delirio. È una droga che trasforma e opera metamorfosi con la sua capacità di imporre i propri presupposti ad ogni livello della coscienza. Ma per noi lettori degli anni '60 la stampa ha lo strano carattere, tipico del cinematografo o del treno, di qualcosa che scompare nel tempo. Nel riconoscere così tardi i suoi poteri nascosti, possiamo imparare ad accentuare gli aspetti positivi della stampa, ma soprattutto possiamo cominciare a capire le forme molto più potenti e recenti della radio e della televisione.

Nella sua analisi di libri, scrittori e mercati, Pope, come Harold Innis in *The Bias of Communication*, riconosce che l'operato della stampa sulla nostra esistenza è non soltanto completamente inconscio, ma proprio per questa ragione esso amplia anche incommensurabilmente il territorio dell'inconscio. Pope pose un gufo all'inizio della *Dunciad*, e Innis intitolò il primo capitolo di *The Bias of Communication*, "Il gufo di Minerva": «Il gufo di Minerva incomincia a volare soltanto quando si addensano le tenebre...».

Aubrey Williams ha scritto una bella analisi¹¹⁵ della seconda *Dunciad* del 1729, in cui cita le parole di Pope a Swift:

La *Dunciad* sarà stampata con grande pompa... Sarà accompagnata da *Proeme*, *Prolegomena*, *Testimonia Scriptorum*, *Index Authorum* e annotazioni *Variorum*. Quanto a queste ultime, gradirei che tu leggessi tutto il testo e facessi tutte le critiche che ritieni più opportune, siano esse una secca condanna dello stile e del modo di commentare dei critici volgari, siano invece critiche ironiche sugli scrittori del poema; o ancora storiche sulle persone, i luoghi, i tempi; oppure esplicative; o di confronto con i brani paralleli degli antichi.

Invece, quindi, di un semplice attacco libresco individuale nei confronti della banalità, Pope ha raccolto una specie di pagina collettiva di giornale con molto materiale “di interesse umano” per il suo poema. Egli è così in grado di ritrarre l’assidua industriosità della conoscenza applicata baconiana e il lavoro di gruppo con una qualità drammatica che bene rispecchia, anzi irradia, proprio quella piattezza che egli condanna. Williams fa notare (p. 60) che la ragione per cui «il nuovo materiale che entra a far parte del poema non è mai stato adeguatamente descritto è dovuta, ritengo, alle implicite valutazioni della maggior parte dei critici e dei curatori, che le note cioè vanno intese per il loro significato storico e che esse costituiscono la continuazione, sotto forma di un commento in prosa, della satira personale del poema».

L'ultimo libro della *Dunciad* esalta il potere metaforico della conoscenza meccanicamente applicata come una stupenda parodia dell'eucarestia

L'intero quarto libro della *Dunciad* ha a che fare con il tema principale della *galassia Gutenberg*, la traduzione o riduzione di diverse forme in unica forma di realtà omogeneizzata. Fin dall'inizio (vv. 44-5) questo tema viene espresso nei termini della nuova opera italiana.

Quando guarda, una forma di donna mollemente scivola davanti, con passetti rapidi, voce sottile e occhio languido;

Nel nuovo gusto cromatico Pope trova (vv. 57-60) il potere onniriduttivo e omogeneizzante che il libro esercita sullo spirito umano:

Un trillo armonizzerà gioia, dolore e rabbia,
risveglierà la stolta Chiesa, e placherà la scena furiosa;
alle stesse note i tuoi figli canticchieranno, o grugneranno,
e tutte le tue figlie sbadiglianti grideranno, *encore*.

Riduzione e metamorfosi per mezzo della omogeneizzazione e della frammentazione sono temi costanti del quarto libro (vv. 453-56):

Oh! se i figli degli uomini pensassero una volta che gli occhi
e la ragione son stati dati loro per studiare le *Mosche*!
Per vedere la natura in una sua forma parziale e ristretta,
e lasciare scappare l'autore del tutto:

Ma questi furono i mezzi per i quali, come ci dice Yeats:

Locke cadde in deliquio;
Il Giardino morì;
Dio gli tolse dal fianco
la giannetta.

Il diffuso ipnotismo raggiunto dall'uniformità e dalla ripetibilità insegnò agli uomini i miracoli del *La divisione del lavoro* e della creazione di nuovi mercati mondiali. Sono questi miracoli che Pope anticipa nella *Dunciad*, giacché da molto tempo ormai il loro potere trasformatore aveva colpito la mente umana. La mente adesso afflitta dal desiderio e dalla capacità di salire sempre più in alto grazie alla semplice somma di lavoro sequenziale:

Perché tutte le tue fatiche? I tuoi figli hanno imparato a cantare.
Con che rapidità l'ambizione si trasforma in ridicolo!
Il padre vien fatto un pari, il figlio uno sciocco.

Segue poi un passo decisivo che esplicitamente si riferisce (vv. 549-57) ai miracoli gutenberghiani della conoscenza applicata e della trasformazione umana:

Alcuni da un prete in una bianca pianeta vengon
serviti; ogni carne non è nulla alla sua vista
Le api, al suo tocco, subito diventano molli e informi,
e l'immenso cinghiale è rimpicciolito in un'urna:
sul tavolo egli rovescia miracoli speciosi,
trasforma lepri in allodole e piccioni in rospi.
Un altro (poiché tra tutti quale può risplendere?)
spiega il *Seve* e il *Verdeur* del vino.
Cosa non può un abbondante sacrificio far perdonare?

Deliberatamente Pope presenta i miracoli della tecnologia applicata come una parodia dell'eucarestia. È questo stesso potere della conoscenza applicata di trasformare e di ridurre che ha confuso e mescolato tra loro arti e scienze, poiché, afferma Pope, la nuova *translatio studii* o trasmissione degli studi e delle discipline per mezzo del libro stampato è stata, più che una semplice trasmissione, la completa trasformazione di queste discipline e della mente umana. Gli studi sono stati tradotti esattamente nel modo in cui lo fu Bottom il Tessitore.

Quanto da vicino in Pope il progresso della Piattezza sulla terra sia conforme al concetto di *translatio studii*, sarà chiaramente inteso se si confronteranno i versi

65-112 del terzo libro della *Dunciad* con la seguente formulazione del tema storico da parte di Richard de Bury, un umanista inglese del sec. XIV: «L'ammirevole Minerva sembra indirizzare il suo corso verso tutte le nazioni della terra, così da raggiungerle possentemente tutte da un'estremità all'altra, e rivelarsi a tutta l'umanità. Vediamo che essa ha già visitato gli Indiani, i Babilonesi, gli Egiziani e i Greci, gli Arabi e i Romani. Adesso è passata da Parigi, e ora è felicemente arrivata in Bretagna, la più nobile di tutte le isole, anzi quasi un microcosmo in se stessa, affinché essa possa mostrarsi debitrice tanto dei Greci quanto dei Babilonesi»¹¹⁶.

Pope, rendendo la Piattezza la divinità dell'inconscio, la pone come contraltare a Minerva, divinità dell'intelletto attento e dell'ingegno. Non è Minerva, ma il suo inverso e complemento, il gufo, che il libro stampato ha portato all'uomo occidentale. «Per quanto male si attagli loro la veste eroica», osserva Williams (p. 59), «alla fine gli zucconi dimostrano di essere dotati di tali poteri decivilizzatori da assumere proporzioni epiche».

Sostenuto dalla tecnologia di Gutenberg, il potere dei somari di modellare e di confondere l'intelletto umano diventa illimitato. Gli sforzi di Pope di chiarire questo punto fondamentale sono stati vani. La sua intensa preoccupazione nei confronti del *modello*, in base al quale agiscono le sue orde armate di nessuno, è stata erroneamente presa per acrimonia personale. Pope era invece esclusivamente interessato al *modello formalistico* e al potere di penetrazione e di strutturazione della nuova tecnologia. I suoi lettori sono stati ottenebrati dall'ossessione nei confronti del "contenuto" e dai benefici pratici della conoscenza applicata. Dice Pope in una nota al terzo libro (1.337):

Gentile lettore, non essere troppo sicuro nel tuo disprezzo verso gli strumenti di una simile rivoluzione del sapere, né disprezzare i deboli esecutori che sono stati descritti nel nostro poema, ma ricorda quello che in qualche luogo le storie olandesi raccontano, che una gran parte del loro Paese una volta fu allagata da una piccola apertura fatta in una delle loro dighe da un solo *topo d'acqua*.

Ma il nuovo strumento meccanico e i suoi servitori ipnotizzati e omogeneizzati, gli zucconi, sono irresistibili:

In vano, in vano – L'ora che ogni cosa ricompone
irresistibilmente cade: la musa obbedisce al potere.
Essa viene! Essa viene! Guarda il nero trono della
Notte primigenia, e dell'antico *Caos*!
Davanti ad essa, le nubi dorate della *Fantasia* si sfaldano,
e tutti i suoi variegati arcobaleni svaniscono.
L'Ingegno lancia invano i suoi fuochi momentanei,
la meteora cade e in un lampo spira.
Come, una per una, alla terribile voce di Medea,
le stelle malate scomparirono dai campi eterei;
come gli occhi di Argo oppressi dalla verga di Ermete,
uno dopo l'altro si chiusero in un eterno riposo;
così sentendola arrivare, e conoscendone la segreta potenza,

l'Arte fugge seguendo l'Arte, e tutto è Notte!
 Guarda la *Verità* codarda fuggita alla sua vecchia caverna,
 montagne di casistica le pesano sul capo!
 La *Filosofia* che un tempo si appoggiò al cielo,
 si riduce alla sua seconda causa e non esiste più.
 La *Fisica* implora la *Metafisica* di difenderla,
 e la *Metafisica* chiede aiuto al *Senso*!
 Guarda come il *Mistero* vola dalla *Matematica*!
 In vano; essa fissa lo sguardo, cade in deliquio, delira e muore.
 La *Religione* arrossendo di veli copre i suoi sacri fuochi,
 e inconsapevolmente la *Moralità* spira.
 Nessuna fiamma *pubblica*, né privata, osa risplendere,
 né scintilla *umana* è rimasta, né favilla *divina*!
 Guarda! Il tuo terribile impero, *Caos*! è ritornato.
 La luce muore davanti alla tua parola distruttrice:
 La tua mano, grande Anarca! lascia cadere il sipario;
 e il buio universale seppellisce ogni cosa ¹¹⁷.

Questa è la notte dalla quale Joyce invita i Finnegans a risvegliarsi.

Note

- ⁱMcLuhan cita dall'edizione inglese del libro di Poulet, *Étude sur le temps humain* (Parigi, 1949): *Studies in Human Time*, John Hopkins Press, Baltimore 1956; Harper Torch Books, New York 1959. [↩](#)
- ⁱⁱ*Cratilo*, 438b-c, trad. di L. Minio-Paluello. MacLuhan cita dall'importante edizione inglese della fine del secolo scorso a cura di Benjamin Jowett. [↩](#)
- ⁱⁱⁱMcLuhan cita dall'edizione inglese, P.T. Chardin, *Phenomenon of Man*, Harper, New York 1959. [↩](#)
- ^{iv}McLuhan cita dall'edizione americana, H. Wölfflin, *Principles of Art History*, Dover Publications, New York 1915, p. 64. [↩](#)
- ^vNon si tratta di Albert, bensì di Alfred Einstein, musicologo tedesco trasferitosi dal 1939 negli Stati Uniti. McLuhan cita dall'edizione inglese dell'Opera del 1954. [↩](#)
- ^{vi}Trad. di G. Angelis, dall'edizione italiana di J. Joyce, *Ulisse*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1961. [↩](#)
- ^{vii}Si è preferito riportare in inglese la citazione da *Finnegans Wake*. Il lettore che conosca l'inglese potrà rendersi conto della difficoltà non solo di rendere le polisemie del testo, ma anche solo di capirlo. [↩](#)
- ^{viii}*Concetti fondamentali della storia dell'arte*. [↩](#)
- ^{ix}McLuhan cita dall'edizione americana di *L'Amour des lettres et le désir de*

Dieu: D.J. Leclercq, *The Love of Learning and the Desire for God*, Fordham University Press, New York 1961. ↵

^xIn inglese “look through”, con il significato di “esaminare attentamente”, “scrutare”. ↵

^{xi}McLuhan cita dall'edizione inglese: H. Pirenne, *Economic and Social History of Medieval Europe*, Harcourt Brace, New York 1937. ↵

^{xii}J. Huizinga, *L'autunno del medioevo*, trad. ital. di B. Jasink, Sansoni, Firenze 1966. ↵

^{xiii}F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruale*, Einaudi, Torino 1953, p. 490. ↵

^{xiv}*Prologo del Libro secondo*, in ivi, p. 173. ↵

^{xv}F. Rabelais, *op. cit.*, Cap. 44, V, p. 847. ↵

^{xvi}McLuhan cita dall'edizione inglese, G.T. Guilband, *What is Cybernetics*, Grove Press, New York 1960. ↵

^{xvii}Sono versi del poeta inglese del sec. XVI Edward Dyer. ↵

^{xviii}Sono i versi 67-68 della *Ode, Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* di William Wordsworth. ↵

^{xix}B. Jonson, *Volpone*, trad. it. di M. Praz, Sansoni, Firenze, 1943. ↵

^{xx}*Otello I*, i, trad. di E. Cecchi e S. Cecchi d'Amico. ↵

^{xxi}McLuhan non indica, neppure nella bibliografia, da quale edizione dell'opera di Tocqueville abbia tratto queste citazioni. ↵

^{xxii}Il sonetto è del 1827. ↵

^{xxiii}Trad. di A. Rossi. ↵

^{xxiv}Cfr. nota 112. ↵

^{xxv}Dall'edizione ital., J. Joyce, *Ulysse*, trad. di G. Angelis, in *Tutte le opere*, cit. ↵

^{xxvi}*Mr. Germ's Choice* (signor Scelta di Germe) suona in inglese in modo non dissimile da Mr. James Joyce. Anche la prefazione al *Troilo e Cressida* inizia con un *pun*: *A never writer to an ever reader...* (“Chi non ha mai scritto a chi ha sempre letto”, oppure, “Chi ha sempre scritto a chi non ha mai letto”). ↵

^{xxvii}*Troilo e Cressida*, III, iii, trad. di M. Praz. ↵

^{xxviii}Trad. di A. Rossi. ↵

^{xxix}Nella poesia *Lucy Gray* del 1799. ↵

^{xxx}Impossibile rendere le polisemie e i giochi di parole di cui il testo di Joyce è

pieno; ad esempio, la leonessa umana è “senza criniera” (*manewanting*) ma anche “senza uomo” o “vogliosa di uomo”; la “data fruttuosa” (*palmy date*) è anche il “dattero da palma”; e così via. ↵

xxxix McLuhan cita dall'edizione inglese: A. de Tocqueville, *Democracy in America*, cit. ↵

xxxixi Sono i versi di una canzoncina per bambini. ↵

xxxixiii In un'altra parte del volume la citazione da Joyce è stata tradotta “fonte cartesiana”. Di fatto, *spring* ha tanto il significato di “fonte” quanto quello di “molla”. ↵

xxxixiv Elkanah Settle (1648-1724) era un drammaturgo molto prolifico e molto alla moda all'epoca di Pope. ↵

¹W. Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze 1964. Tutte le citazioni shakespeariane sono tratte dalla presente edizione. *Re Lear*, I. i. trad. di C. Chiarini. ↵

²Vedi il capitolo su *Spazio acustico* nel volume a cura di E.S. Carpenter e H.M. McLuhan, *Explorations in Communication*, Beacon Press, Boston 1960, pp. 65-70. ↵

³*Utrum Cristus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere. Summa Theologica*, parte III, q. 42, art. 4. ↵

⁴*Fedro*, 274e-275b, trad. di P. Pucci. ↵

⁵Citato da Cassirer, *Language and Myth*, p. 9. ↵

⁶H.M. McLuhan, *The Effects of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century*, in E.S. Carpenter, H.M. McLuhan, eds., *op. cit.*, pp. 125-135. ↵

⁷*Film Literacy in Africa*, «Canadian Communications», vol. I, n. 4, estate 1961, pp. 7-14. ↵

⁸Per ulteriori informazioni sul nuovo orientamento spaziale nel guardare la televisione v. H.M. McLuhan, *Inside the Five Sense Sensorium*, in «Canadian Architect», giugno 1961, vol. VI, n. 6, pp. 49-54. ↵

⁹Nel 1403 i coreani già fabbricavano caratteri mobili servendosi di punteruoli e di matrici (*The Invention of Printing in China and its Spread Westward* di T.F. Carter). Carter non si interessò al rapporto tra alfabeto e stampa, e probabilmente non si rese conto del fatto che forse i coreani avevano un alfabeto fonetico. ↵

¹⁰Cfr. E.S. Carpenter, H.M. McLuhan, *Acoustic Space*, in idem, eds., *Explorations in Communication*, cit. ↵

- ¹¹ L'articolo di Georg von Békésy su *Similarities between Hearing and Skin Sensations* («Psychological Review», gennaio 1959, pp. 1-22) ci permette di capire perché nessun senso può funzionare isolatamente, né può rimanere senza modificazioni per il funzionamento e il regime degli altri sensi. ↩
- ¹² W. Ivins, *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1946, p. 59. ↩
- ¹³ J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber and Faber, London 1957, p. 257. ↩
- ¹⁴ *Mimesi: il realismo nella letteratura occidentale* (Einaudi, Torino 1956). È un'opera dedicata all'analisi stilistica delle correnti narrative nella letteratura occidentale da Omero ai nostri giorni. ↩
- ¹⁵ Per un'ulteriore discussione di questo argomento, vedi *The Shakespearean Moment* di Patrick Crutwell. ↩
- ¹⁶ Su questo argomento si sofferma a lungo Harold Innis in *Empire and Communications* e in *The Bias of Communication*. Nel capitolo su "The Problem of Space" nel secondo libro (pp. 92-131) egli ha molte cose da dire sulla capacità della parola scritta di ridurre la dimensione orale e magica dello spazio acustico: «La tradizione orale dei Druidi di cui parla Cesare, intesa ad allenare la memoria ed impedire che il sapere divenisse accessibile a tutti, era stata spazzata via». E ancora: «Lo sviluppo dell'impero e del diritto romano rifletteva il bisogno di istituzioni che facessero fronte al sorgere dell'individualismo e del cosmopolitanesimo che era succeduto al crollo della polis e della città-stato» (p. 13). Poiché, se è vero che la carta e le strade spalancarono le città-stato e posero l'individuo al posto dell'"uomo politico" di Aristotele, «Il declino nell'uso del papiro, soprattutto dopo la diffusione dell'islamismo, rese necessario l'uso della pergamena», p. 17). Sul ruolo del papiro nell'industria del libro così come nell'organizzazione dell'impero, vedi anche *From Papyrus to Print* di George Herbert Bushnell e in particolar modo *Ancilla to Classical Learning* di Moses Hadas. ↩
- ¹⁷ E.S. Carpenter suggerisce che Vladimir G. Bogaz (1860-1936) è forse stato il primo antropologo ad affermare che l'uomo non-letterato aveva una concezione non-euclidea dello spazio. Egli illustra questi punti in un articolo, *Ideas of Space and Time in the Concept of Primitive Religion*, in «American Anthropologist», vol. XXVII, n. 2, aprile 1925, pp. 205-266. ↩
- ¹⁸ G. Ryle, *The Concept of Mind*, Hutchinson, London 1949, pp. 223-24. ↩
- ¹⁹ Ivins cita l'articolo di Lynn White su *Technology and Invention in the Middle Ages*, apparso in «Speculum», vol. XV, aprile 1940, pp. 141-59. ↩
- ²⁰ J. Pick, a cura di: antologia di G.M. Hopkins dal titolo *A Gerard Manley Hopkins Reader*, Oxford University Press, New York and London 1953, p. xxii. ↩

²¹A questo riguardo si consulti per ulteriori informazioni bibliografiche il mio articolo *The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century*, in E.S. Carpenter, H.M. McLuhan, eds., *Explorations in Communication*, cit., pp. 125-135. ↩

²²Cfr. anche J.W. Clark, *The Care of Books*, Cambridge University Press, Cambridge 1909. ↩

²³E.F. Rogers, ed., *St. Thomas More: Selected Letters*, p. 13. ↩

²⁴*L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, p. 74. ↩

²⁵Queste considerazioni mettono lo studente di Chaucer in una luce interessante e forniscono una buona ragione per preferire, nel testo controverso, la parola “worthy” [di valore] alla parola “wordly” [mondano]:

Anche v'era uno studente di Oxford
che a lungo s'era affaticato con la logica;
il suo cavallo era magro come il manico d'un rastrello,
e v'imprometto che grasso non era neppure lui;
guardava melanconico dall'occhio incavato,
liso era il suo corto mantello del tutto,
perché ancora non s'era procurato alcun beneficio
né tanto era mondano da trovare un impiego.
Quanto a lui gli era più caro d'avere
in capo al letto una ventina di volumi
intorno ad Aristotele e alla sua dottrina
di nero rilegati o di rosso,
che non ricche robe, liuto o gaio salterio

[Evidentemente i traduttori dell'edizione citata (C. Chiarini e C. Foligno, *I racconti di Canterbury*, Sansoni, Firenze 1963) hanno preferito la lettura “mondano” (wordly) all'altra “di valore” (worthy) nel testo del *Prologo dei Canterbury Tales*]. ↩

²⁶Cfr. C.S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetry* e D.L. Clarck, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. Questi due autori considerano sorprendente la fusione ciceroniana di poetica e di retorica. Non così Milton. Nella sua opera *On Education* egli assume la posizione di Cicerone. Dopo la grammatica, egli dice, si dovrebbe studiare soltanto quel tanto di logica che può servire per “una retorica gradevole ed ornata”. A queste due «si farà seguire la poesia, che invero precede, in quanto essa è meno sottile e raffinata, ma più semplice, sensuale e appassionata». Queste ultime parole di Milton sono state spesso citate fuori contesto e senza alcuna considerazione per il preciso significato tecnico del linguaggio miltoniano. ↩

²⁷H.I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, de Coddard, Paris 1938, p. 530, nota. ↩

- ²⁸Nel sec. XVI gli attori elisabettiani venivano talvolta designati con l'appellativo di "retorici". E ciò era normale in un'epoca che studiava la *pronuntiatio* al pari delle altre quattro parti della retorica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *memoria*. Vedi l'ottimo studio di B.L. Joseph, *Elizabethan Acting*, in cui l'autore deriva dai manuali di grammatica e di retorica del sec. XVI le numerose tecniche di recitazione e di azione scenica note anche ai bambini durante il periodo elisabettiano. ←
- ²⁹*Roman Declamation*, p. 10. Altrove Cicerone afferma che la "Filosofia sarà la declamazione della mia vecchiaia". Come che sia, essa fu la declamazione del medioevo. ←
- ³⁰Nella raccolta *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961, pp. 155-172. ←
- ³¹Nel volume *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* Edmund Joseph Ryan fornisce la storia del concetto di *sensus communis* quale veniva inteso nel mondo greco e in quello arabo. È una dottrina in cui la tattilità aveva un posto preminente, e che pervase il pensiero europeo almeno fino all'opera di Shakespeare. ←
- ³²J.H. Harrington, *The Written Word as an Instrument and a Symbol in the First Six Centuries of the Christian Era*, Columbia University Press, New York, 1946, p. 2. ←
- ³³W. Ivins, *op. cit.*, p. 82. ←
- ³⁴E. Pound, *The Spirit of Romance*, New Direction Press, Norfolk, Com. 1929, p. 117. ←
- ³⁵*The Portable Dante*, p. xxxiii. ←
- ³⁶Ma la tendenza dell'elemento visivo a diventare "esplicito" e a separarsi dagli altri sensi non è stata notata perfino nello sviluppo della scrittura gotica. Osserva E.A. Lowe: «La scrittura gotica è di difficile lettura... È come se la pagina scritta dovesse essere guardata e non letta» (nel saggio *Handwriting* incluso nel volume a cura di G.C. Crump e E. F. Jacob, *The Legacy of the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 1918, p. 223). ←
- ³⁷Alla parola "textbook" (libro di testo) lo *Oxford English Dictionary* ci informa che tali forme di produzione continuarono fino al sec. XVIII. ←
- ³⁸Cfr. *Effects of Print the Written Word in the Sixteenth Century*, in E.S. Carpenter, H.M. McLuhan, eds., *Explorations in Communication*, cit., p. 125 e ss. ←
- ³⁹Helmut Hatzfeld in *Literature Through Art* illustra l'aspetto plastico e pittorico della questione. L'articolo di Stephen Gilman *Time in Spanish Poetry* («Explorations», n. 4, 1955, pp. 72-81) rivela "il sistema o ordine nascosto" dei tempi nel Cid. ←

- ⁴⁰Contenuto nel volume *Chaucer Criticism* a cura di R.J. Schoeck e Jerome Taylor, p. 2. Cfr. anche B.H. Bronson, *Chaucer and His Audience*, nel volume *Five Studies in Literature*, University of California Press, Berkeley, Calif. 1940. ↩
- ⁴¹La citazione è tratta dal saggio *New Directions for Organization Practice* nel volume *Ten Years Progress in Management*, 1950-1960, American Society of Mechanical Engineers, New York 1961, pp. 48, 45. ↩
- ⁴²La traduzione è mia, come per le successive citazioni di questa opera. ↩
- ⁴³Th. More, *English Work*, 1557, p. 835. ↩
- ⁴⁴*Studies in English Literature*, 1500-1900, vol. I, n. I, inverno 1961, pp. 31-47. ↩
- ⁴⁵F. Relais, *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1953, p. 206. ↩
- ⁴⁶C.S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1954, p. 140. ↩
- ⁴⁷A.P. Usher, *History of Mechanical Inventions*, Beacon Press paperback, Boston 1959, p. 240. ↩
- ⁴⁸Dal volume *Criticism: the Major Texts*, a cura di W.J. Bates, p. 89. ↩
- ⁴⁹H.M. McLuhan, *Printing and Social Change* nel volume *Printing Progress: A Mid-Century Report*, pubblicato dalla International Association of Printing House Craftsmen. Inc., 1959. ↩
- ⁵⁰*Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961, pp. 155-172. ↩
- ⁵¹H. Innis, *Essays in Canadian Economic History*, University of Toronto Press, Toronto 1956, p. 253. ↩
- ⁵²Ivi, p. 254. ↩
- ⁵³W. Ong, *Ramist Method and the Commercial Mind*, in *Studies in the Renaissance*, cit., p. 159. ↩
- ⁵⁴Cfr. H.M. McLuhan, *The Effects of the Improvements of Communication Media*, in «Journal of Economic History», dicembre 1960, pp. 566-75. ↩
- ⁵⁵C.P. Curtis, *It's Your Law*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1954, pp. 65-66. ↩
- ⁵⁶W. Ong, *Ramist Method and the Commercial Mind*, cit., p. 165. ↩
- ⁵⁷Dal volume T.H. Huxley, *Lay Sermons, Addresses and Reviews*, Appleton, New York 1871, pp. 34-35. Cfr. anche H.M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Vanguard Press, New York 1951, p. 108.



⁵⁸Cfr. H.M. McLuhan, *The Mechanical Bride*, cit., p. 107.

⁵⁹Cfr. E. Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, Payot, Paris, p. 481.

⁶⁰*Sogno di una notte di mezza estate*, V, i (trad. G. Celenza).

⁶¹*Paradiso perduto*, IX, 11, 201-203.

⁶²*Essays*, a cura di R.F. Jones, p. 294.

⁶³F. Bacon, *The Advancement of Learning*, p. 125.

⁶⁴Sir Ph. Sioney, *Astrophel and Stella*.

⁶⁵Edward Hutton, *Pietro Aretino, The Scourge of Princes*, p. xl.

⁶⁶Dall'introduzione di Samuel Putnam all'edizione inglese delle opere dell'Aretino, *The Works of Aretino*, p. 13.

⁶⁷W. Shakespeare, *A piacer vostro*, II, vii, trad. di G.S. Gargano.

⁶⁸Dall'Introduzione di S. Putnam, all'edizione americana dei Ragionamenti, cit.

⁶⁹*Pietro Aretino*, cit. p. xiv.

⁷⁰Ch. Marlowe, *Tamburlano il grande*, I, ii.

⁷¹McLuhan cita dalla traduzione inglese di John Alday che è del 1581. La prima edizione parigina dell'opera di Boaistuau è del 1558.

⁷²C. Buhler, *The Fifteenth Century Book*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1960, p. 33.

⁷³Citato in R.H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, Pelican Book, New York 1947, p. 156.

⁷⁴Citato in ivi, p. 151.

⁷⁵Cfr. L. Fabvre, H.J. Martin, *L'Apparition du livre*, Albin Michel, Paris 1950, pp. 127, 429.

⁷⁶H. Innis, *The Bias of Communication*, cit., p. 29.

⁷⁷Ivi, p. 28.

⁷⁸J. Leclerc, *Histoire de la tolérance au siècle de la Réforme*. McLuhan cita dall'edizione inglese *Toleration and the Reformation*, vol. II, p. 349.

⁷⁹Citato da R.F. Jones, *The Triumph of the English Language*, p. 321.

⁸⁰C. Hayes, *Historical Evolution of Modern Nationalism*, Smith Publishing Co., New York 1931, pp. 63-64.

- ⁸¹R.F. Jones, *The Triumph of the English Language*, Stanford University Press, Stanford, Calif. 1953, p. 188. ↩
- ⁸²S.L. Greenslade, *The Work of William Tyndale*, Blackie and Son, London and Glasgow 1938, con un saggio di G.D. Bone, p. 51. ↩
- ⁸³A. Guérard, *Life and Death of an Ideal*, Seribner, New York 1928, p. 44. ↩
- ⁸⁴R.N. Anshen, *Language: An Inquiry into its Meaning and Function*, in *Science of Culture series*, vol. VIII, p. 3. ↩
- ⁸⁵Ivi, p. 9. Cfr. anche E.T. Hall, *The silent Language*, cit. ↩
- ⁸⁶M.M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, Methuen, London 1957, p. 33. ↩
- ⁸⁷C.C. Fries, *American English Grammar*, Appleton, New York 1940, p. 255. ↩
- ⁸⁸Citato in R.F. Jones, *The Triumph of the English Language*, cit., p. 202. ↩
- ⁸⁹Citato nell'opera di W.F. Mitchell, *English Pulpit Oratory from Andrewes [oppure Andrews] to Tillotson*, Macmillian, London 1932, p. 189. ↩
- ⁹⁰Citato in B. Willey, *The Seventeenth Century Background*, Chatto and Windus, London 1934, p. 207. ↩
- ⁹¹Ivi, p. 212. ↩
- ⁹²F.S. Siebert, *Freedom of the Press in England. 1476-1776*, University of Illinois Press, Urbana, Ill. 1952, p. 103. ↩
- ⁹³«Time Magazine», 2 luglio 1956, p. 46. ↩
- ⁹⁴Citato in R.F. Jones, *The Triumph of the English Language*, cit., p. 189. ↩
- ⁹⁵G. Poulet, *Étude sur le temps humain*. McLuhan cita dall'edizione inglese *Studies in Human Time*, cit., p. 13. ↩
- ⁹⁶Ivi, p. 15. ↩
- ⁹⁷Ivi, p. 16. ↩
- ⁹⁸Ivi, p. 35. ↩
- ⁹⁹Ivi, p. 54. ↩
- ¹⁰⁰Ivi, p. 58. ↩
- ¹⁰¹Shakespeare, *Sonetto LX*, trad. di Alberto Rossi. ↩
- ¹⁰²L.L. Whyte, *The Unconscious Before Freud*, Basic Books, New York 1960, p. 60. ↩
- ¹⁰³G. Poulet, *op. cit.*, p. 78. ↩

¹⁰⁴Ivi, p. 80. ↩

¹⁰⁵Ivi, p. 85. ↩

¹⁰⁶Ivi, p. 87. ↩

¹⁰⁷A.R. Caponigri, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico*, Routledge and Kegan Paul, London 1953. ↩

¹⁰⁸Ivi, p. 142. ↩

¹⁰⁹C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, Wittenborn, New York 1960, p. 205. ↩

¹¹⁰*Selections*, scelta delle opere a cura di P.P. Wiener, pp. 29-30. ↩

¹¹¹Ivi, p. 52. ↩

¹¹²*The Dunciad* (B), a cura di J. Sutherland, p. 49. Il titolo deriva da *dunce*: sciocco, zuccone, somaro. Il termine deriva da Duns Scotus, filosofo che durante il Rinascimento venne considerato il prototipo della supposta stupidità e ottusità medievale. L'aggiunta *iad* viene da *Hiliad* (*Iliade*, di cui Pope fece una fortunatissima traduzione), confacendosi alla natura eroicomica del poema (*N.d.t.*). ↩

¹¹³Ivi, IV, vv. 21-24. ↩

¹¹⁴Ivi, IV, vv. 91-94. ↩

¹¹⁵*Pope's Dunciad*, p. 60. ↩

¹¹⁶Ivi, p. 47. ↩

¹¹⁷*Dunciad* (B), IV, 11. 627-56. ↩

La galassia riconfigurata ovvero la condizione dell'uomo di massa in una società individualistica

Il presente volume ha seguito fino ad adesso un modello di percezione e di osservazione a mosaico. William Blake può fornirci la spiegazione e la giustificazione di questa procedura. *Jerusalem*, come molte altre delle sue poesie, riguarda appunto i modelli in mutamento della percezione umana. Il capitolo 34 del secondo libro contiene un tema particolarmente penetrante:

Se gli organi della Percezione variano, gli Oggetti della
Percezione sembrano variare
Se gli Organi della Percezione si chiudono, anche
i loro Oggetti sembrano chiudersi.

Intento com'era a spiegare le cause e gli effetti dei mutamenti fisici, individuali e sociali, Blake pervenne molto tempo fa al tema stesso della *galassia Gutenberg*:

Le Sette Nazioni fuggirono davanti a lui: esse divennero ciò che esse videro.

Blake afferma molto esplicitamente che quando cambiano i rapporti tra i sensi, anche gli uomini cambiano. I rapporti tra i sensi cambiano quando un qualsiasi senso, o funzione corporea o mentale, viene esteriorizzato in forma tecnologica:

Lo Spettro è il potere della ragione nell'uomo, e quando è separato
Dall'immaginazione e chiude se stesso, come in acciaio, in un [rapporto]
Delle cose della memoria, da questo costruisce leggi e moralità
Per distruggere l'immaginazione, il Corpo divino, con martirii e [con guerre]¹.

L'immaginazione è quel rapporto tra le percezioni e le facoltà che si crea allorché esse non siano radicate o estrinsecate in tecnologie materiali. Quando viene esternato, ciascun senso o facoltà diventa un sistema chiuso. Ma prima

di questa estrinsecazione vi è il completo intreccio tra tutte le esperienze. Questo intreccio o sinestesia è una sorta di tattilità simile a quella che Blake aveva ricercato nella zona di confine tra l'incisione e la forma scultorea.

Allorché la perversa inventività dell'uomo ha esternato una parte del suo essere nella tecnologia materiale, l'intero rapporto tra i suoi sensi ne risulta modificato. Egli è allora costretto a vedere questo frammento di sé "chiudersi in se stesso come in acciaio". E nel rimirare questa nuova cosa, l'uomo è costretto a trasformarsi in essa. Questa è stata l'origine dell'analisi lineare per frammentazione con il suo spietato potere di omogeneizzazione:

Lo Spettro ragionante

Sta tra l'uomo vegetativo e la sua immortale immaginazione².

La diagnosi che Blake fa dei problemi del suo tempo fu, come la *Dunciad* di Pope, un confronto diretto con le forze che modellano la percezione umana. Che egli fosse alla ricerca di una forma mitica attraverso la quale comunicare la sua visione, fu tanto necessario quanto inefficace. Giacché il mito è la forma della consapevolezza di un complesso insieme di cause e di effetti. In un'epoca di consapevolezza lineare e frammentaria, come quella che produsse la tecnologia di Gutenberg e fu da essa grandemente amplificata, la visione mitologica rimane opaca e non acquista trasparenza. I poeti romantici non si avvicinarono neppure alla mitica visione simultanea di Blake. Essi erano legati alla visione singola di Newton e si limitarono a perfezionare il pittoresco paesaggio esterno come mezzo per isolare i singoli stati della vita interiore³.

È istruttivo per la storia della sensibilità umana rilevare come la diffusissima moda per il romanzo gotico all'epoca di Blake si sia in seguito sviluppata, con Ruskin e i simbolisti francesi, in una estetica di grande portata. Questo gusto gotico, trito e ridicolo come esso apparve fin dall'inizio alla gente seria, era pur sempre una conferma della diagnosi di Blake sulle carenze e sui bisogni del suo tempo. Esso stesso era una ricerca preraffaellitica o pregutenberghiana di una forma unificata di percezione. In *Modern Painters* (vol. III, p. 91) Ruskin formula la questione in modo tale da dissociare completamente il medievalismo gotico da un qualsiasi interesse nei confronti del medioevo. Ruskin formula la questione in un modo che gli meritò l'attenta considerazione tanto di Rimbaud quanto di Proust:

Un bell'esempio di grottesco è l'espressione, in un solo attimo, grazie a una serie di simboli affastellati con connessioni intrepide ed audaci, di verità che avrebbero richiesto un lungo tempo per essere spiegate in forma verbale, e i nessi tra le quali vengono lasciati all'osservatore affinché egli li trovi da se stesso; i vuoti, trascurati o scavalcati dalla rapidità dell'immaginazione, costituiscono il carattere grottesco.

Per Ruskin il gotico si presentava come un indispensabile strumento per spaccare e aprire il sistema di percezione che Blake descrisse e combatté per

tutta la vita. Ruskin passa poi a descrivere il grottesco gotico (p. 96) come il miglior modo per porre fine al regime della prospettiva rinascimentale e della visione unica, cioè del realismo:

È con l'obbiettivo (non ultimo per importanza tra i molti altri concernenti l'arte) di riaprire questo grande campo dell'intelligenza umana, così a lungo rinserrato, che cerco di introdurre l'architettura gotica nell'uso domestico quotidiano; per far rivivere l'arte dell'illuminazione, propriamente detta; non quella della miniatura dei manoscritti o della pergamena, con cui è stata ridicolmente confusa; bensì l'arte di rendere la scrittura, la semplice scrittura, bella a vedersi, rendendola partecipe delle splendide armonie del colore perfetto, blu, porpora, scarlatta, bianco, oro, e in quest'armonia di colori che permettono il continuo gioco della fantasia dello scrittore in ogni specie di grottesca invenzione, escludendo accuratamente ogni ombra; la differenza distintiva tra l'illuminazione e la pittura vera e propria è appunto che la prima non tollera alcuna ombra, ma soltanto gradazioni di puro colore.

Lo studioso di Rimbaud sa che fu leggendo questo brano di Ruskin che il poeta francese trovò il titolo per le sue *Illuminations*. La tecnica visiva delle *Illuminations* o *painted slides* (o lastre dipinte, come Rimbaud le chiamò, in inglese, sul frontespizio della sua opera) è esattamente quella che Ruskin tratteggia per il grottesco. Ma perfino l'*Ulisse* di Joyce è in nuce prefigurato nello stesso brano:

Per cui è cosa infinitamente buona per l'umanità quando il grottesco viene accettato in pieno, per quanto appena tratteggiato o espresso; e se si concederà spazio con franchezza a una simile espressione, un'enorme massa di potere intellettuale sarà messa durevolmente a profitto che in questo nostro secolo evapora per le strade in facezie e vani divertimenti; tutto il buon ingegno e la satira lasciati a frizzare nel chiacchiericcio di tutti i giorni (come la schiuma del vino), mentre nei secc. XIII e XIV avevano una espressione consentita e utile nelle arti della scultura e della illuminazione, come la schiuma fissata nella calcedonia⁴.

Anche Joyce, quindi, accettò il grottesco come forma di manipolazione spezzata e sincopata che permetteva la percezione *inclusiva* o simultanea di un campo totale e diversificato. Questo, in effetti, è per definizione, il simbolismo: una disposizione, una *parataxis*, di componenti che rappresentano, attraverso rapporti accuratamente stabiliti una data intuizione, ma senza un punto di vista, vale a dire una connessione lineare o un ordine sequenziale.

Nulla quindi potrebbe essere più lontano dalle finalità joyciane dell'obbiettivo del realismo pittorico. Di fatto, egli si serve di questo realismo e della tecnologia gutenberghiana come parte del suo simbolismo. Ad esempio, nel settimo episodio dell'*Ulisse*, quello di Eolo, la tecnologia giornalistica diventa l'occasione per illustrare le oltre novecento figure retoriche descritte da Quintiliano nelle sue *Istituzioni dell'oratoria*. Le figure della retorica

classica sono gli archetipi, cioè gli atteggiamenti di fondo dei singoli. Joyce attraverso la stampa moderna li traduce in archetipi o atteggiamenti di fondo della coscienza collettiva. Egli spezza il sistema chiuso della retorica classica nel mentre che penetra e taglia nell'altro sistema chiuso, quello del sonnambulismo giornalistico. Il simbolismo è una sorta di jazz dell'intelletto, la realizzazione delle aspirazioni verso il grottesco di Ruskin, dalla quale egli stesso sarebbe stato a dir poco orripilato. Ma, come si sarebbe visto in seguito, era l'unica strada per uscire dalla "visione singola e dal sonno newtoniano".

Blake aveva intuito il problema, ma gli erano mancate le risorse tecniche per raffigurare la sua visione. Paradossalmente, non fu grazie al libro ma grazie alla stampa di massa, particolarmente la stampa telegrafica, che i poeti trovarono le chiavi artistiche per penetrare nel mondo della simultaneità, cioè del mito moderno. Fu nel formato della stampa quotidiana che Rimbaud e Mallarmé scoprirono lo strumento per rappresentare l'intreccio di tutte le funzioni di quella che Coleridge aveva chiamato l'immaginazione "esemplastica"⁵. Poiché la stampa a grande diffusione non presenta un unico punto di vista, ma un mosaico di atteggiamenti della coscienza collettiva, come aveva notato Mallarmé. E tuttavia, queste forme di consapevolezza collettiva o tribale della stampa telegrafica (o simultanea) sono ancora poco congeniali e opache per gli uomini del libro chiusi nella "visione singola e nel sonno newtoniano".

Le idee principali del sec. XVIII erano così elementari da sembrare risibili agli ingegni del tempo. La grande catena dell'Essere era a suo modo altrettanto comica delle catene di cui Rousseau parlava nel suo *Contratto sociale*. Altrettanto insufficiente, come concetto d'ordine, fu la concezione esclusivamente visiva del bene come di una pienezza: "Il migliore dei mondi possibili" era semplicemente l'idea quantitativa di una borsa piena all'inverosimile di ogni sorta di leccornie – un'idea di cui rimangono tracce nel mondo da asilo infantile di R.L. Stevenson. ("Il mondo è così pieno di così tante cose"). Ma nel saggio *Sulla Libertà* di J.S. Mill la concezione quantitativa della verità come di una sorta di recipiente ricolmo di ogni possibile opinione o punto di vista creò un profondo disagio mentale. La soppressione, infatti, di qualunque aspetto della verità, di un'angolazione valida, quale che essa fosse, poteva indebolire l'intera struttura. In effetti, la conseguenza del porre l'accento sull'elemento visivo astratto era che come criterio di verità si adottasse il semplice accostamento di oggetto ad oggetto. La gente era così inconsapevole di questa teoria dominante della conoscenza per accostamento che quando un Pope o un Blake affermarono che la verità è un rapporto tra la mente e le cose, una *ratio* creata attraverso l'opera modellatrice dell'immaginazione, nessuno li comprese o anche soltanto prestò attenzione. L'accostamento meccanico, non l'immaginazione costruttrice, governerà nelle arti e nelle scienze, nella politica e nella pedagogia, fino ai giorni nostri.

Precedentemente, nell'illustrare la visione profetica di Pope del ritorno della coscienza tribale o collettiva, abbiamo anche indicato in che rapporto questa fosse con *Finnegans Wake* di Joyce.

Joyce aveva elaborato per l'uomo occidentale le chiavi per aprire ogni porta della consapevolezza collettiva, come egli stesso affermò nell'ultima pagina del *Wake*. Egli sapeva di avere risolto il dilemma dell'uomo occidentale di fronte alla realtà delle conseguenze collettive o tribali della tecnologia di Gutenberg prima, e di quella di Marconi poi, entrambe da lui create. Pope aveva visto che la consapevolezza tribale era latente nella nuova cultura di massa del commercio librario. Il linguaggio e le arti avrebbero cessato di essere strumenti di percezione critica e sarebbero diventati semplici confezioni per lo smercio dei beni di consumo verbali. Blake, al pari dei romantici e dei vittoriani, fu ossessionato dal realizzarsi della profezia di Pope di una nuova organizzazione dell'economia industriale basata su un sistema di terra, di forza lavoro e di capitale capace di autoregolarsi. Le leggi della meccanica newtoniana, latenti nella tecnologia di Gutenberg, furono tradotte da Adam Smith al fine di determinare le leggi della produzione e del consumo. In accordo con la profezia di Pope di una trance automatica o di un "robo-centrismo", Smith dichiarò che le leggi dell'economia si applicavano in ugual misura agli oggetti della mente: «In una ricca società commerciale pensare o ragionare finisce di essere, come ogni altro lavoro, un'attività specialistica, che viene svolta soltanto da pochissime persone, le quali forniscono al pubblico tutto il pensiero e la ragione posseduti dalle grandi masse di lavoratori»⁶.

Adam Smith rimane sempre fedele al punto di vista fisso e alla conseguente separazione delle facoltà e delle funzioni. Ma nel brano precedente sembra che Smith avverta il nuovo ruolo dell'intellettuale, di attingere cioè dalla consapevolezza collettiva delle "grandi masse di lavoratori". Vale a dire, il compito dell'intellettuale non è più di indirizzare il giudizio e la percezione individuale, bensì di esplorare e di comunicare il massiccio inconscio dell'uomo collettivo. All'intellettuale viene di nuovo attribuito il ruolo di un veggente primitivo, di un vates, di un eroe che incongruamente va in giro vendendo le sue scoperte sul mercato commerciale. Se tuttavia Smith non arrivò al punto di spingere il suo punto di vista fino al concetto di immaginazione trascendentale, Blake e i romantici non si fecero scrupoli di consegnare la letteratura in mano al trascendentalismo. Da quel momento la letteratura sarà in guerra con se stessa e con la meccanica sociale di obbiettivi e di motivazioni consapevoli. La materia, infatti, della visione dei letterati sarà collettiva e mitica, mentre la forma dell'espressione e della comunicazione letteraria sarà individualistica, segmentale e meccanica. La visione sarà tribale e collettiva, l'espressione privata e commerciabile. Ancora al giorno d'oggi questo dilemma continua a lacerare la consapevolezza individuale dell'uomo occidentale. Egli sa che i suoi valori e le forme del suo essere sono il prodotto della sua alfabetizzazione. E tuttavia, proprio gli strumenti per mezzo dei quali quei valori vengono estesi sembrano negarli e anzi rovesciarli. Mentre Pope volle confrontarsi pienamente con questo dilemma nella sua *Dunciad*, Blake e i romantici mirarono invece ad affrontare un solo aspetto di esso, quello mitico e collettivo, J.S. Mill, Matthew Arnold e molti altri si dedicarono all'altro

aspetto del dilemma, il problema della libertà e della cultura individuale in un'epoca di cultura di massa. Ma nessuno dei due lati contiene da solo l'intero significato, né è possibile scoprire le cause del dilemma se non nella totalità della galassia di eventi rappresentata dall'alfabetizzazione e dalla tecnologia gutenberghiana. La via di uscita per noi dal dilemma può venire, come avvertì Joyce, dalla nuova tecnologia elettrica, con il suo profondo carattere organico. Giacché l'elemento elettrico pone la dimensione mitica o collettiva dell'esperienza umana in piena luce nel mondo quotidiano della consapevolezza. Questo è il significato del titolo di *Finnegans Wake*. Mentre il vecchio ciclo finnico era stato come immerso nella trance tribale della notte collettiva dell'inconscio, il nuovo ciclo finnico dell'uomo totalmente interdependente deve essere vissuto alla luce del giorno della consapevolezza.

A questo punto, il volume di Karl Polanyi, *The Great Transformation*, sulle "origini politiche ed economiche del nostro tempo" diventa estremamente pertinente nel mosaico della *galassia Gutenberg*. Polanyi è interessato alle fasi attraverso le quali la meccanica newtoniana invase e trasformò la società dei secc. XVIII e XIX, finendo coll'incontrare una dinamica inversa dall'interno. La sua analisi di come prima del sec. XVIII «il sistema economico venne assorbito interamente nel sistema sociale» trova un esatto parallelo nella situazione della letteratura e delle arti fino a quell'epoca. Questo fu vero fino al tempo di Dryden, Pope e Swift, che vissero abbastanza a lungo per scorgere la grande trasformazione. Polanyi ci consente (p. 68) di affrontare l'ormai noto principio gutenberghiano del progresso pratico e dell'utilità attraverso la separazione di forme e di funzioni:

Di regola il sistema economico veniva interamente assorbito nel sistema sociale, e qualunque fosse il principio dominante nella economia esso veniva giudicato compatibile con la struttura di mercato. Il principio dello scambio o del baratto che è alla base di questo rapporto, non manifestò alcuna tendenza ad espandersi a spese del resto. Laddove i mercati erano altamente sviluppati, come durante il periodo mercantile, essi prosperarono sotto il controllo di un governo centrale che incoraggiava l'autarchia, tanto nelle famiglie contadine quanto nella vita nazionale nel suo insieme. Regolamentazione e mercati, di fatto, si svilupparono di pari passo. Il mercato capace di autoregolarsi era sconosciuto, e in effetti la nascita del concetto di autoregolazione rappresentò una completa inversione dei meccanismi di sviluppo.

Il principio di auto-regolazione, rimbalzato per riverberazione dalla sfera newtoniana, entrò rapidamente in ogni altra sfera della vita sociale. È il principio del "tutto ciò che è giusto" che Pope scherniva e Swift ridicolizzava come "l'operare meccanico dello spirito". Esso deriva da un'immagine meramente visiva di un'ininterrotta catena dell'essere, cioè di una pienezza visiva delle cose tale da costituire "il migliore di tutti i mondi possibili". Una volta ammessi i presupposti meramente visivi della continuità lineare e della dipendenza sequenziale, il principio della non interferenza nell'ordine naturale diventa la paradossale conclusione della conoscenza applicata.

Per tutti i secc. XVI e XVII la trasformazione della meccanizzazione delle arti manuali attraverso l'impiego del *metodo* visivo era proceduta abbastanza lentamente. Ma era un modo di procedere che comportava il massimo di interferenza con i metodi non-visivi esistenti. Nel sec. XVIII il processo di *applicazione* della conoscenza aveva raggiunto una tale quantità di moto che ormai veniva accettato come un processo naturale che non doveva essere ostacolato se non a rischio di un pericolo maggiore: "Ogni male parziale è un bene universale". Polanyi rileva (p. 69) questa automazione della coscienza:

Un altro gruppo di presupposti è da desumere per quel che riguarda lo Stato e la sua attività politica. Non si deve permettere che alcunché inibisca il formarsi di mercati, o che si formi ricchezza se non attraverso il commercio. E neppure si deve in alcun modo interferire con l'adattamento dei prezzi alle mutate condizioni di mercato – siano essi i prezzi delle merci, della mano d'opera, della terra o del denaro. Conseguentemente, non solo debbono esistere mercati per tutte queste componenti dell'attività industriale, ma non si deve consentire alcun intervento politico che miri ad influenzare l'operare di questi mercati. Né prezzi, né offerta e né domanda debbono essere fissati o regolati; sono consentite soltanto quelle misure e quelle iniziative politiche che contribuiscano ad assicurare il processo di auto-regolazione del mercato creando le condizioni che rendono il mercato l'unico potere organizzativo di tutta la sfera economica.

I presupposti latenti nella segmentazione tipografica e nella conoscenza applicata attraverso il metodo della frammentazione dei mestieri e la specializzazione delle funzioni sociali, divennero sempre più accettabili via via che la tipografia ampliò i suoi mercati. Gli stessi presupposti sovrintesero alla formazione dello spazio-tempo e della meccanica newtoniana. E così la letteratura, l'industria e l'economia vennero senza difficoltà inserite nella sfera newtoniana; coloro che mettevano in dubbio questi presupposti semplicemente andavano contro la realtà della scienza. Oggi che Newton e scienza non sono più termini interscambiabili, siamo in grado di riflettere sui dilemmi dell'economia auto-regolantesi e del calcolo edonistico con cuore leggero e mente limpida. L'uomo del sec. XVIII, invece, era imprigionato in un sistema visivo chiuso che lo aveva completamente circondato senza che lui si rendesse conto come. E così egli andò avanti, sempre più robotizzato, facendo la volontà della nuova visione del mondo.

Tuttavia, nel 1709 il vescovo Berkeley aveva pubblicato *A New Theory of Vision*, che aveva rivelato la precarietà dei presupposti dell'ottica newtoniana. Blake, almeno, aveva compreso la critica di Berkeley e aveva restituito alla tattilità il suo ruolo di agente primario nell'unificazione della percezione. Oggi tanto gli artisti quanto gli scienziati sono unanimi nel lodare Berkeley. Ma la sua profonda saggezza non fu recepita nella sua epoca che era come avvolta "nella visione singola e nel sonno newtoniano". Il paziente ipnotizzato eseguiva gli ordini che gli provenivano dall'astratto controllo visivo. Osserva Polanyi (p. 71):

Un mercato capace di auto-regolarsi richiede perlomeno la separazione istituzionale all'interno della società di una sfera economica e di una politica. Questa dicotomia è in effetti poco più di una riformulazione, dal punto di vista della società nel suo insieme, dell'esistenza di un mercato capace di auto-regolarsi. Qualcuno potrebbe argomentare che la separazione di queste due sfere si verifica in ogni tipo di società in qualsiasi epoca. Tale considerazione, tuttavia, sarebbe basata su una fallacia di fondo. È vero, nessuna società può esistere senza che vi sia un sistema di una qualche sorta che assicuri un certo ordine nella produzione e nella distribuzione delle merci. Ma ciò non implica che debbano esistere istituzioni economiche separate; normalmente, l'ordine economico è una semplice funzione di quello sociale, di cui fa parte. Né in condizioni tribali, né in condizioni feudali, né mercantili, come abbiamo visto, esistette un sistema economico separato all'interno della società. L'organizzazione sociale del sec. XIX, in cui l'attività economica venne isolata e attribuita a un distinto motivo economico, fu, in effetti, un'eccezione abbastanza sorprendente.

Una simile struttura istituzionale non avrebbe potuto funzionare se la società non fosse stata in qualche modo subordinata alle sue esigenze. Un'economia di mercato può esistere soltanto in una società di mercato. Siamo pervenuti a questa conclusione in base a considerazioni generali nel corso della nostra analisi sulla struttura di mercato. Possiamo adesso specificare le ragioni di una simile affermazione. Una economia di mercato deve comprendere tutti gli elementi dell'attività industriale, inclusa la mano d'opera, la terra e il denaro. (In un'economia di mercato anche quest'ultimo è essenziale per la vita industriale e la sua inclusione nel meccanismo di mercato ha, come vedremo, conseguenze istituzionali di grande portata). Ma la mano d'opera e la terra non sono altro che, da un lato, gli stessi uomini di cui è composta ogni società e, dall'altro, l'ambiente naturale in cui essa esiste. Includere questi elementi nei meccanismi di mercato vuol dire subordinare l'essenza stessa della società alle leggi del mercato.

Un'economia di mercato “può esistere soltanto in una società di mercato”. Ma per potere esistere, una società di mercato ha bisogno di secoli di trasformazione attraverso la tecnologia di Gutenberg; ed ecco l'assurdità di volere istituire oggi economie di mercato in Paesi come la Russia o l'Ungheria in cui condizioni feudali sono sopravvissute fino al sec. XX. È possibile in questi Paesi creare sistemi di produzione moderni, ma creare un'economia di mercato che sia in grado di distribuire quello che esce dalla catena di montaggio presuppone un lungo periodo di trasformazione psichica, vale a dire, un periodo in cui vengano alterati la percezione e i rapporti tra i sensi.

Quando una società è chiusa all'interno di un determinato rapporto tra i sensi, essa è assolutamente incapace di concepire un'altro modo di esistere. E così l'avvento del nazionalismo non fu previsto durante il Rinascimento, anche se le cause di esso erano presenti fin d'allora. La rivoluzione industriale era già in pieno corso nel 1795 e tuttavia, come rileva Polanyi (p. 89):

... la generazione di Speenhamland era del tutto inconsapevole di quello che stava succedendo. Alla vigilia della più grande rivoluzione industriale della storia, non vi furono né presagi né prognostici. Il capitalismo arrivò senza essere annunciato. Nessuno aveva previsto lo sviluppo dell'industria delle macchine;

anch'essa fu una completa sorpresa. Per un certo periodo l'Inghilterra si era in realtà aspettata una recessione permanente nel commercio con l'estero, quando la diga saltò e il vecchio mondo fu spazzato da un'incontenibile ondata verso un'economia mondiale.

Che ogni generazione in bilico al confine di un imponente mutamento appaia in seguito ignara delle questioni in gioco e inconsapevole dell'evento imminente, può sembrare cosa abbastanza naturale. Ma è anche necessario capire il potere e l'impatto delle tecnologie nell'isolare i sensi e quindi nell'ipnotizzare la società.

La formula dell'ipnosi è: "Un senso alla volta". La nuova tecnologia possiede il potere di ipnotizzare proprio perché isola i sensi. E allora, come disse Blake, "esse divennero ciò che esse videro". Ogni nuova tecnologia quindi diminuisce l'intreccio tra i sensi e la consapevolezza, precisamente nella nuova zona in cui compare l'innovazione e in cui si forma una sorta di identificazione tra l'osservatore e l'oggetto osservato. Questo conformarsi sonnambolico dell'osservatore alla nuova forma o struttura fa sì che proprio coloro che sono più profondamente immersi in una rivoluzione siano meno consapevoli della sua dinamica. Quello che Polanyi osserva a proposito della inconsapevolezza proprio di coloro che erano impegnati a realizzare la nuova industria della macchina è tipico degli atteggiamenti di quel tempo e luogo nei confronti dei processi rivoluzionari. Si era convinti, a quei tempi, che il futuro sarebbe stato una versione più ampia e di gran lunga migliore dell'immediato passato. Nei momenti immediatamente precedenti ogni rivoluzione, l'immagine dell'*immediato passato* si presenta con nettezza e solidarietà, forse perché esso rappresenta l'unica zona dell'intreccio tra i sensi libera dall'ossessiva identificazione con la nuova forma tecnologica.

L'ultimissimo esempio di questo fraintendimento è la nostra idea della televisione come di una variante contemporanea del processo meccanico del cinema di elaborare l'esperienza attraverso la ripetizione. Tra qualche decina d'anni sarà facile descrivere la rivoluzione nella percezione e nelle motivazioni umane causata dal guardare la nuova griglia o mosaico dell'immagine televisiva. Oggi è inutile perfino parlarne.

Guardando indietro alla rivoluzione nelle forme letterarie che si verificò verso la fine del sec. XVIII, Raymond Williams scrive in *Culture and Society*, 1780-1850 (p. 42): «I cambiamenti nelle convenzioni si verificano soltanto quando vi siano stati radicali cambiamenti nella struttura generale della sensibilità». E ancora, «mentre in un senso il mercato stava specializzando l'artista, gli artisti stessi stavano cercando di generalizzare le loro capacità tecniche nella comune proprietà di una verità immaginosa» (p. 43). E questo è bene evidenziato dai romantici, i quali, scoprendo la loro incapacità di parlare a uomini consapevoli, incominciarono a rivolgersi ai livelli inconsci della vita onirica attraverso miti e simboli. Il ricongiungimento per mezzo dell'immaginazione con l'uomo tribale non fu certo il risultato di un progetto

culturale volontario.

Una delle più nuove radicali convenzioni letterarie della società mercantile del sec. XVIII fu il romanzo. Esso era stato preceduto dalla scoperta della “prosa equitonale”. Addison e Steele, più di chiunque altro, avevano contribuito a ideare questa novità di uno stile prosastico che manteneva un tono costante nei confronti del lettore. Era l'equivalente auditiva del punto di osservazione meccanicamente prefissato nella vista. Inspiegabilmente, è questa scoperta della prosa equitonale che improvvisamente permise al semplice scrittore di diventare un “uomo di lettere”. Egli poté così abbandonare il suo mecenate e avvicinarsi al grande pubblico omogeneizzato da una società mercantile con un ruolo coerente e sicuro di sé. Dopo che tanto la vista quanto l'udito ebbero ricevuto un trattamento omogeneo, lo scrittore poté rivolgersi al pubblico di massa. Quello che egli aveva da offrire al suo pubblico era una massa similmente omogeneizzata di esperienza comune, della stessa natura che da ultimo il cinema prese dal romanzo. Il Dott. Johnson dedica il suo *Rambler* no. 4 (31 marzo 1770) a questo tema:

Le opere di narrativa, dalle quali l'attuale generazione sembra particolarmente attratta, sono tali da mostrare la vita al suo stato genuino, diversificata solo da quegli incidenti che quotidianamente accadono nel mondo, e influenzata dalle passioni e dalle qualità che realmente si incontrano tra il genere umano.

Johnson molto acutamente osserva le conseguenze di questa nuova forma di realismo sociale, indicando in quali aspetti fondamentali esso si distaccasse dal sapere libresco:

Il compito dei nostri attuali scrittori è molto difficile; esso richiede, oltre al sapere che si può ottenere dai libri, quell'esperienza che non può mai essere ottenuta con la solitaria applicazione, ma deve nascere dall'intercorso generale e dall'attenta osservazione del mondo reale. I loro risultati hanno, come dice Orazio, *plus oneris quantum veniae minus*, poca indulgenza e quindi tanto maggiore difficoltà. Essi sono impegnati ad eseguire ritratti di cui ognuno conosce gli originali ed è quindi in grado di scorgere ogni benché minima deviazione dall'esattezza e dalla verosimiglianza. Altri scritti sono al sicuro, eccetto che dalla malizia del sapere, ma questi sono in pericolo di essere criticati da qualsiasi lettore; così come la pantofola mal fatta fu criticata da un ciabattino cui per via capito di fermarsi davanti alla Venere di Apelle.

Johnson continua in questa vena, facendo notare altri contrasti tra il nuovo romanzo e le più antiche forme del sapere libresco.

Nei romanzi che venivano scritti un tempo ogni intercorso o sentimento era così lontano da quanto avviene ordinariamente tra gli uomini, che il lettore correva ben pochi rischi di applicare a se stesso quanto leggeva; le virtù e i crimini erano del pari lontani dalla sua sfera di attività; ed egli poteva trastullarsi con eroi e con traditori, liberatori e persecutori, e con esseri di un'altra specie, le cui azioni erano regolate da motivi loro propri, che non avevano né difetti né virtù in

comune con lui stesso.

Ma quando un avventuriero viene messo al livello del resto del mondo, e fatto agire in scene del dramma universale che potrebbero essere destino di ogni uomo, allora i giovani spettatori fissano gli occhi su di lui con maggiore attenzione e con speranza, osservando il suo comportamento e i suoi successi, per regolare conseguentemente le proprie azioni quando essi si trovino in circostanze analoghe. Per questa ragione queste storie domestiche possono forse essere messe a miglior uso dei solenni racconti che fanno professione di moralità, in quanto comunicano la conoscenza dei vizi e delle virtù con maggiore efficacia degli assiomi e delle definizioni.

Absolutamente parallela all'estensione della pagina del libro in un'immagine parlante della vita quotidiana, è l'osservazione di Leo Lowenthal in *Popular Culture and Society* a proposito del "passaggio cruciale dal mecenate al pubblico", in cui cita le parole di Oliver Goldsmith in un'opera del 1759, *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*:

Al momento i pochi poeti d'Inghilterra non dipendono più per il loro sostentamento dai Grandi, essi non hanno oggi altro mecenate se non il pubblico, e il *pubblico*, considerato collettivamente, è un *padrone buono e generoso*... Uno scrittore di autentico merito può facilmente diventare ricco se il suo animo è intento solo a fare fortuna; e per coloro che non hanno merito alcuno, è più che giusto che costoro rimangano in meritata oscurità.

La recente opera di Leo Lowenthal sulla cultura letteraria popolare non riguarda soltanto il sec. XVIII e dopo, ma analizza anche il dilemma divertimento-salvezza nella letteratura da Montaigne e Pascal fino all'iconografia delle riviste contemporanee. Facendo notare quale grande mutamento abbia rappresentato Goldsmith nella critica ponendo l'accento sull'esperienza del lettore, Lowenthal ha aperto una nuova, fruttuosissima strada (pp. 107-108):

Ma forse il mutamento più significativo che si verificò nel concetto di critico fu che adesso egli dovette svolgere una funzione che andava in due direzioni. Non soltanto doveva rivelare le bellezze delle opere letterarie al grande pubblico, per mezzo del quale, per usare l'espressione di Goldsmith, «perfino i filosofi possono riscuotere il plauso popolare»; il critico doveva anche riportare le opinioni del pubblico allo scrittore. In breve, il critico non solo «insegna al volgo su quale aspetto di un personaggio deve soffermarsi la lode», deve anche mostrare allo «studioso in quale direzione applicarsi così da meritarsela». Goldsmith era convinto che proprio l'assenza di simili mediatori critici spiegava perché la ricchezza e non l'autentica fama letteraria fosse l'obiettivo di un così gran numero di scrittori. Il risultato, egli temeva, poteva essere che nulla sarebbe stato ricordato delle opere letterarie del suo tempo.

Abbiamo osservato come Goldsmith, nel suo sforzo per comprendere il dilemma dello scrittore, compendiasse in sé una variante di punti di vista un tempo in conflitto tra loro. Abbiamo visto, tuttavia, che molto probabilmente sarebbe stata la vena ottimistica di Goldsmith e non quella pessimistica a segnare la strada

degli sviluppi futuri. E così a prevalere sarebbe stata anche la sua concezione del critico “ideale”, con la sua funzione di mediatore tra pubblico e scrittore. Critici, scrittori e filosofi – Johnson, Burke, Rume, Reynolds, Kames e i Wharton – tutti fecero propria la premessa di Goldsmith allorché iniziarono ad analizzare l’esperienza del lettore.

Col definirsi della società mercantile, la letteratura assunse sempre più il ruolo di una merce di consumo. Il pubblico divenne mecenate. L’arte rovesciò la sua funzione di guida della percezione divenendo un comodo trastullo o confezione. Ma il produttore, cioè l’artista, fu costretto, come mai prima d’allora, a studiare gli effetti della sua arte. E ciò finì col rivelare all’attenzione degli uomini nuovi aspetti della funzione dell’arte. Mentre i manipolatori dei mercati di massa tiranneggiavano l’artista, questi nel suo isolamento raggiunse una nuova lucida visione del ruolo cruciale dell’arte come strumento per raggiungere una pienezza ed un ordine veramente umani. L’arte è divenuta altrettanto totale, nel suo mandato per la realizzazione di un ordine umano, quanto i mercati di massa che hanno creato il *plateau* dal quale tutti adesso possiamo condividere la consapevolezza della nuova prospettiva e del potenziale di bellezza e di ordine in tutti gli aspetti della vita quotidiana, immediatamente. In retrospettiva forse un giorno dovremo riconoscere all’epoca dei mercati di massa di avere creato i mezzi per la realizzazione di un ordine mondiale di bellezza, oltre che di beni di consumo.

È abbastanza facile verificare come gli stessi strumenti che sono serviti a creare il mondo dell’abbondanza consumistica attraverso la produzione di massa, sono anche serviti a porre i più alti livelli della produzione artistica su una base più sicura e più consapevolmente controllabile. E, come al solito, quando una zona precedentemente opaca diventa trasparente, se ciò è avvenuto è perché siamo ormai passati in un’altra fase dalla quale possiamo esaminare i contorni della situazione precedente con facilità e chiarezza. È questo fatto che ha reso possibile anche soltanto il progetto di scrivere *La galassia Gutenberg*. Via via che sperimentiamo la nuova età elettronica e organica, con sempre maggiori indicazioni delle sue caratteristiche principali, anche la precedente età meccanica diventa pienamente intelleggibile. Ora che la catena di montaggio si allontana davanti ai nuovi modelli di informazione, sincronizzati dal nastro elettrico, i miracoli della produzione di massa diventano del tutto comprensibili. Ma le novità dell’automazione, creando comunità senza lavoro e senza proprietà, ci avvolgono in nuove incertezze.

Abbiamo già discusso precedentemente in un diverso contesto un illuminante brano di un classico di A.N. Whitehead, *Science and the Modern World* (p. 141):

La grande invenzione del sec. XIX è stata l’invenzione del metodo dell’invenzione. Un nuovo metodo entrò a far parte della vita. Per potere capire la nostra epoca possiamo trascurare ogni singolo mutamento, come la ferrovia, il telegrafo, la radio, la filatrice meccanica, i colori sintetici. Dobbiamo concentrarci

sul metodo in quanto tale; questa è l'autentica novità, che ha spezzato le fondamenta dell'antica civiltà. La profezia di Francis Bacon è ora una realtà; e l'uomo, che altre volte sognò di essere di poco inferiore agli angeli, si è piegato a essere il servitore e ministro della natura. Ancora si dovrà vedere se un solo attore può interpretare tutte e due le parti.

Whitehead ha ragione nell'affermare che «dobbiamo concentrarci sul metodo in quanto tale». Fu il metodo gutenberghiano della segmentazione omogenea, del quale secoli di cultura alfabetica avevano preparato le basi psicologiche, che dette vita al mondo moderno. L'affollata galassia di eventi e di prodotti di quel metodo di meccanizzazione delle arti manuali, è meramente accessoria al metodo stesso. È il metodo del punto di vista fisso o specialistico che presuppone la ripetizione come criterio di verità e di praticità. Oggi la scienza e la metodologia della ricerca non mirano più a scoprire un punto di vista, bensì a evitare di avere un punto di vista, il metodo cioè non della chiusura e della prospettiva, ma dal *campo* aperto e del giudizio sospeso. Questo è oggi l'unico metodo fattibile nelle nuove condizioni elettriche di movimento simultaneo dell'informazione e di totale interdipendenza umana.

Whitehead non si sofferma sulla grande scoperta del sec. XIX del metodo dell'invenzione. Ma si tratta, molto semplicemente, della tecnica del partire dalla fine di una qualsiasi operazione per tornare indietro da lì fino al punto di partenza. È il metodo connaturato alla tecnica gutenberghiana della segmentazione omogenea, ma fu soltanto nel sec. XIX che il metodo fu esteso dalla produzione al consumo. Pianificare la produzione vuol dire che l'intero procedimento deve essere ricostruito passo dopo passo all'indietro, come un romanzo poliziesco. Nella prima grande epoca della produzione di massa delle merci di consumo e della letteratura come una merce da immettere sul mercato, divenne necessario studiare l'esperienza del consumatore. In una parola, divenne necessario prima di produrre alcunché studiare l'*effetto* dell'arte e della letteratura. Questo, *alla lettera*, è l'ingresso nel mondo del mito.

Edgar Allan Poe è stato il primo a elaborare le basi logiche di questa definitiva consapevolezza del processo poetico e a comprendere che invece di indirizzare l'opera al lettore era necessario incorporare il lettore nell'opera. Questo era appunto il suo progetto nella "filosofia della composizione". E Baudelaire e Valéry, almeno, riconobbero in Poe un uomo della statura di un Leonardo da Vinci. Poe comprese chiaramente che l'anticipazione dell'effetto era l'unico modo per raggiungere un controllo organico del processo creativo. T.S. Eliot, al pari di Baudelaire e di Valéry, dà il suo pieno assenso alla scoperta di Poe. In un celebre passo del suo saggio sull'*Amleto*⁷, egli scrive:

L'unico modo di esprimere l'emozione nella forma dell'arte è di trovare un "correlativo oggettivo"; in altre parole, una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi, che costituiscano la formula di quella *particolare* emozione; tale

che, una volta forniti i fatti esterni, che necessariamente terminano nell'esperienza dei sensi, l'emozione venga immediatamente richiamata. Se esaminate una qualsiasi delle più note tragedie di Shakespeare, troverete quest'esatta equivalenza; scoprirete che lo stato mentale di Lady Macbeth che cammina nel sonno vi è stato comunicato attraverso l'abile accumulazione di impressioni sensorie immaginarie; le parole di Macbeth nell'apprendere la morte della moglie ci colpiscono come se, data la sequenza degli eventi, queste parole venissero automaticamente prodotte dall'ultimo evento della serie.

Poe mise questo metodo all'opera in molte delle sue poesie e racconti. Ma esso è particolarmente evidente nella sua invenzione del racconto poliziesco in cui l'investigatore Dupin è un artista esteta che risolve i casi criminosi con il metodo della percezione artistica. La storia poliziesca non è soltanto il grande esempio popolare dell'operare all'indietro risalendo dall'effetto alla causa, essa è anche la forma nella quale il lettore è profondamente coinvolto come co-autore. La stessa cosa vale anche per la poesia simbolista in cui il completamento dell'effetto, passo dopo passo, richiede al lettore di essere partecipe dello stesso processo poetico.

È un chiasma caratteristico che riguarda lo sviluppo finale di qualsiasi processo, che la fase conclusiva mostri caratteristiche opposte alla fase iniziale. Un esempio tipico di chiasma o inversione psichica di massa si verificò allorché l'uomo occidentale, proprio mentre rinunciava all'idea di un'esclusiva esistenza personale, lottava tanto più strenuamente per una sua individualità. Gli artisti del sec. XIX rinunciarono in massa all'esclusivo senso di identità che era stato dato per scontato nel sec. XVIII, via via che le nuove pressioni di massa resero la singola personalità troppo pesante da sopportare. Come Mill si batté per l'individualismo nonostante avesse rinunciato all'io, così i poeti e gli artisti si spostarono verso l'idea di un procedimento impersonale nella produzione artistica, proprio mentre criticavano le nuove masse per il loro consumo impersonale dei prodotti artistici. Una simile inversione o chiasma, connesso al precedente, si verificò quando fu chiesto ai consumatori di arte popolare di diventare attori partecipi dello stesso processo artistico.

Questo fu il momento di trascendenza della tecnologia gutenberghiana. La separazione vecchia di secoli tra sensi e funzioni terminò in un'unità del tutto insospettata.

L'inversione per mezzo della quale la presenza dei nuovi mercati e delle nuove masse incoraggiò l'artista a rinunciare al suo io esclusivo può forse essere sembrata il compimento ultimo dell'arte e della tecnologia contemporaneamente. Fu una rinuncia resa quasi inevitabile allorché i simbolisti incominciarono a procedere all'indietro dall'effetto alla causa nella costruzione del prodotto artistico. E tuttavia, fu proprio in questo momento terminale che una nuova inversione si verificò. Il procedimento artistico aveva appena raggiunto il rigore logico e impersonale della produzione industriale, nel periodo da Poe a Valéry, che la catena di montaggio dell'arte simbolista fu trasformata nel nuovo metodo espositivo del "flusso di coscienza". E il flusso di

coscienza è una percezione aperta di *campo* che rovescia tutti gli aspetti della scoperta ottocentesca della catena di montaggio, cioè della “tecnica dell’invenzione”. Come scrive G.H. Bantock:

in un mondo di crescente socializzazione, standardizzazione, e uniformità, l’obiettivo fu di porre l’accento sull’unicità, l’elemento puramente personale dell’esperienza; in un mondo di razionalità “meccanica”, fu di affermare altre forme attraverso le quali gli uomini potessero esprimersi, di vedere la vita come una serie di intensità emotive che richiedono una logica diversa da quella del mondo razionale e afferrabile soltanto attraverso le immagini dissociate o le fantasticherie del flusso di coscienza⁸.

E così la tecnica della sospensione del giudizio, la grande scoperta del sec. XX nell’arte così come nella fisica, è una sorta di contraccolpo e di trasformazione della catena di montaggio impersonale della scienza e dell’arte ottocentesca. Parlare del flusso di coscienza come di qualcosa di diverso dal mondo razionale vuol dire semplicemente affermare che la sequenza visiva è la norma razionale, e relegare l’arte del tutto gratuitamente nell’inconscio. Giacché ciò che si intende con il termine “irrazionale” e “non-logico” nella maggior parte del dibattito contemporaneo è semplicemente la riscoperta dell’esistenza di normali rapporti di intreccio tra l’io e il mondo, tra il soggetto e l’oggetto. Tali rapporti sembrarono interrotti definitivamente dall’opera dell’alfabeto fonetico nel mondo greco. La scrittura aveva reso l’individuo un sistema chiuso, e creato uno iato tra l’apparenza e la realtà; a tutto ciò posero termine scoperte come quella del flusso di coscienza.

Come disse Joyce nel *Wake*, «I miei consumatori, non sono forse i miei produttori?». Coerentemente, il sec. XX è riuscito a liberarsi dalla condizione di passività, cioè dal retaggio stesso di Gutenberg. Questo conflitto drammatico di forme diverse di comprensione umana ha dato luogo alla più grande di tutte le epoche dell’umanità, tanto nelle arti quanto nelle scienze. Noi viviamo in un periodo più ricco e più terribile del “momento shakespeariano” così bene descritto da Patrick Cruttwell in un volume che porta appunto questo titolo (*The Shakespearean Moment*). Ma lo scopo della *galassia Gutenberg* è stato soltanto di esaminare la tecnologia meccanica che nacque dal nostro alfabeto e dai torchi tipografici. Quali saranno le nuove configurazioni di meccanismi e di alfabetizzazione via via che queste più antiche forme di percezione e di giudizio vengono permeate dalla nuova tecnologia elettrica? La nuova galassia elettrica di eventi è già penetrata profondamente nella *galassia Gutenberg*. Anche senza una collisione, una simile coesistenza di tecnologie e di forme di consapevolezza provoca traumi e tensioni in ogni persona vivente. I nostri atteggiamenti più ordinari e convenzionali all’improvviso si presentano deformati in figure grottesche e mostruose. Istituzioni un tempo amiche ci sembrano talvolta minacciose e maligne. Queste trasformazioni multiple, che sono la normale conseguenza dell’introduzione di nuovi mezzi di comunicazione in una qualsiasi società,

hanno bisogno di uno studio particolare e costituiranno l'argomento di un altro volume sulla comprensione dei mezzi di comunicazione (*Understanding Media*) del nostro mondo e della nostra epoca.

Note

¹Jerusalem, III, 74. [↩](#)

²Ivi, II, 36. [↩](#)

³Questo tema newtoniano è stato sviluppato da chi scrive nel saggio *Tennyson and Picturesque Poetry* nel volume a cura di J. Killham, *Critical Essays on the Poetry of Tennyson*, Routledge and Kegan Paul, London 1960, pp. 67-85. [↩](#)

⁴J. Ruskin, *Modern Painters*, Dutton, New York 1906, vol. III, p. 96. [↩](#)

⁵Cfr. H.M. McLuhan, *Joyce, Mallarmé and the Press*, in «Sewanee Review», inverno 1954, pp. 38-55. [↩](#)

⁶Citato in R. Williams, *Culture and Society, 1780-1850*, Columbia University Press, New York 1958, p. 38. [↩](#)

⁷Cfr. T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1932, p. 145. [↩](#)

⁸G.H. Bantock, *The Social and Intellectual Background* nel volume B. Ford, ed., *The Modern Age* (della serie Pelican Guide to English Literature), Penguin Books, London 1961, p. 47. [↩](#)

Indici

1. Indice delle glosse dei capitoli (cfr. l'[Avvertenza](#))

Re Lear è un modello operativo del processo di denudamento attraverso il quale gli uomini traducono se stessi da un mondo di ruoli in un mondo di lavori ↩

In *Re Lear* l'angoscia della terza dimensione riceve per la prima volta nella storia della poesia espressione verbale ↩

L'interiorizzazione della tecnologia dell'alfabeto fonetico traduce l'uomo dal mondo magico dell'orecchio al mondo neutro della vista ↩

La schizofrenia è forse una conseguenza necessaria della alfabetizzazione ↩

L'interiorizzazione di mezzi di comunicazione come le *lettere* altera il rapporto tra i sensi e muta i processi mentali? ↩

La civiltà fornisce al barbaro, cioè all'uomo tribale, un occhio al posto di un orecchio e non sa adesso come affrontare il mondo elettronico ↩

Il fisico moderno è a suo agio nella teoria orientale del campo ↩

La nuova interdipendenza elettronica ricrea il mondo ad immagine di un villaggio planetario ↩

La scrittura influenza la fisiologia oltre che la vita psichica degli africani ↩

Perché le società non-letterate non sono in grado di vedere film o fotografie senza un'adeguata preparazione ↩

Il pubblico africano non può accettare il nostro ruolo passivo di consumatori davanti ad un film ↩

Quando la tecnologia estende uno dei nostri sensi, una nuova traduzione della cultura si verifica con la stessa rapidità con cui la nuova tecnologia viene interiorizzata ↩

Una teoria dei mutamenti culturali è impossibile senza la conoscenza dei mutamenti nei rapporti tra i sensi provocati dalle diverse estrinsecazioni di essi ↩

L'incontro nel sec. XX tra due aspetti culturali, quello alfabetico e quello elettronico, conferisce alla parola stampata un ruolo primario nel rallentare il ritorno all'*Africa dentro di noi* ↩

L'attuale interesse nei confronti della riforma della lettura e della ortografia sposta l'accento dal visivo all'uditivo ↩

L'alfabeto è un elemento aggressivo e attivo che assorbe e trasforma le culture, come per primo mostrò Harold Innis ↩

L'eroe omerico diventa un uomo diviso allo stesso tempo in cui assume un io individuale ↩

Il mondo dei Greci dimostra perché un popolo non può avere alcun interesse per le apparenze visive prima di avere interiorizzato la tecnologia alfabetica ↩

Il *punto di vista* greco in materia d'arte e di cronologia ha ben poco in comune con il nostro, ma è molto simile a quello del medioevo ↩

I Greci crearono le loro invenzioni scientifiche e artistiche dopo l'interiorizzazione dell'alfabeto ↩

La continuità tra arte greca e arte medievale fu assicurata dal legame tra *caelatura* (cioè incisione) e illuminazione ↩

L'aumento dell'elemento visivo tra i Greci li alienò dall'arte primitiva che oggi l'età elettronica ha reinventato dopo avere interiorizzato il *campo unificato* della simultaneità elettrica ↩

Una società nomadica non può sperimentare lo spazio chiuso ↩

Il primitivismo è diventato un banale *cliché* di molta dell'arte e del pensiero moderno ↩

La *galassia Gutenberg* intende mostrare perché l'uomo alfabetico fu propenso a desacralizzare la forma del suo essere ↩

Il metodo del sec. XX è di non usare uno solo, ma multipli modelli di ricerca sperimentale – la tecnica del giudizio differito ↩

Solo una piccola parte della storia della cultura scritta è stata tipografica ↩

Fino ad oggi ogni cultura è stata per tutte le società una sorta di destino meccanico, l'automatica interiorizzazione delle loro stesse tecnologie ↩

Le tecniche dell'uniformità e della ripetibilità furono introdotte dai Romani e dal medioevo ↩

La parola *moderno* fu usata come termine di condanna dagli umanisti patristici contro gli scolastici medievali che elaboravano la nuova logica e la nuova fisica ↩

Nell'antichità e nel medioevo la lettura era necessariamente una lettura ad alta voce ↩

La cultura manoscritta è dialogica, se non altro perché lo scrittore e il suo pubblico sono fisicamente uniti dalla forma della *pubblicazione come rappresentazione* ↩

Il manoscritto plasmò le convenzioni letterarie del medioevo a tutti i livelli ↩

La cultura tradizionale dei bambini in età scolare indica lo iato tra l'uomo amanuense e l'uomo tipografico ↩

Il cubicolo di lettura del monaco medievale era di fatto una cabina di audizione ↩

Nelle scuole di cappella la grammatica serviva soprattutto a stabilire la fedeltà orale ↩

Lo studioso medievale doveva a un tempo essere il paleografo, il curatore e l'editore dei testi che leggeva ↩

L'Aquinate spiega perché Socrate, Cristo e Pitagora non vollero pubblicare i

propri insegnamenti ↩

L'avvento degli scolastici, cioè dei *moderni*, nel sec. XII costituì una netta rottura con gli *antichi* della cultura cristiana tradizionale ↩

La dottrina della scolastica, come quella di Seneca, era direttamente connessa alla tradizione orale dello studio per aforismi 172 ↩

La cultura amanuense e l'architettura gotica entrambe avevano a che fare con il *passaggio* della luce e non con il suo *poggiarsi* sulle cose ↩

L'illuminazione, la glossa e la scultura medievali erano tutti aspetti dell'arte della memoria, elemento centrale in una cultura amanuense ↩

Per l'uomo orale la lettera del testo contiene tutti i possibili livelli di significato ↩

Il semplice aumento quantitativo del movimento delle informazioni favorì l'organizzazione visiva della conoscenza e il nascere della prospettiva prima ancora della tipografia ↩

Lo stesso scontro tra strutture orali e strutture scritte della conoscenza si verifica nella vita sociale medievale ↩

Il mondo medievale terminò in un turbinio di conoscenza applicata – la nuova conoscenza medievale applicata alla ricostruzione dell'antichità ↩

L'Italia del Rinascimento divenne una sorta di raccolta hollywoodiana di scenari dell'antichità, e il nuovo antiquarianismo visivo del Rinascimento rappresentò una strada al potere per uomini di ogni ceto sociale ↩

Idoli medievali del re ↩

L'invenzione della tipografia confermò ed estese la nuova accentuazione visiva della conoscenza applicata, fornendo così la prima merce ripetibile uniformemente, la prima catena di montaggio e la prima produzione di massa ↩

Il punto di vista fisso diventa possibile con la stampa e pone fine all'immagine intesa come un organismo plastico ↩

Come la *magia naturale* della *camera obscura* anticipò Hollywood trasformando lo spettacolo del mondo esterno in una merce di consumo ovvero in un prodotto confezionato ↩

San Tommaso Moro rappresenta il progetto di un ponte sopra il fiume turbolento della filosofia scolastica ↩

La cultura degli amanuensi non poteva avere né gli autori né il pubblico che furono creati dalla tipografia ↩

Il commercio librario nel medioevo era un commercio di seconda mano, proprio come oggi lo è quello dei quadri d'autore ↩

Fino a più di due secoli dopo l'invenzione della stampa nessuno fu in grado di scoprire come mantenere un unico tono o atteggiamento per tutta un'opera in prosa ↩

L'accentuazione visiva del tardo medioevo confuse la devozione liturgica allo stesso modo in cui oggi essa è stata chiarificata dalla pressione del campo elettronico ↩

L'interfacie del Rinascimento fu la zona d'incontro tra il pluralismo medievale e

la omogeneità moderna del meccanismo una ricetta di attacco fulmineo e di metamorfosi ↩

Pietro Ramo e John Dewey furono due rappresentanti di una sorta di *surf* pedagogico, calcarono cioè le onde di due periodi antitetici: l'epoca di Gutenberg e quella di Marconi o elettronica ↩

Rabelais ci mostra una visione del futuro della cultura tipografica come di un paradiso consumistico di conoscenza applicata ↩

La tanto decantata rozza tattilità di Rabelais è l'imponente risacca della cultura manoscritta che va scomparendo 235 ↩

La tipografia in quanto prima meccanizzazione di un'arte manuale è in se stessa il perfetto esempio non di una nuova conoscenza, bensì di una conoscenza applicata ↩

Ogni tecnologia ideata e esternata dall'uomo ha il potere di ottundere la consapevolezza umana durante il periodo della sua prima interiorizzazione 240 ↩

Con Gutenberg l'Europa entra nella fase tecnologica del progresso quando il mutamento in quanto tale diventa la norma archetipa della vita sociale 243 ↩

La conoscenza applicata del Rinascimento doveva prendere la forma di traduzione dell'uditivo in termini del visivo, della forma plastica nella forma retinica ↩

La tipografia aveva la tendenza a modificare il linguaggio da mezzo di percezione e di esplorazione a merce portatile ↩

La tipografia non è soltanto una tecnologia, ma è anche una risorsa naturale, un prodotto di base, come il cotone, il legname o la radio; e, come ogni materia prima, essa informa di sé non solo i rapporti tra i sensi nell'individuo, ma anche i modelli di interdipendenza comunitaria ↩

La passione per le misurazioni esatte incominciò a dominare il Rinascimento ↩

La separazione operata dalla stampa tra la testa e il cuore è il trauma che affligge l'Europa da Machiavelli fino ai giorni nostri ↩

La mente machiavellica e la mente mercantile sono una sola cosa nella loro comune e semplice fede nel potere della divisione e della segmentazione di governare ogni cosa – nella dicotomia tra il potere e la morale, tra il denaro e la morale ↩

Dantzig spiega perché il linguaggio dei numeri dovette essere aumentato per far fronte ai bisogni creati dalla nuova tecnologia delle lettere ↩

Come i Greci si trovarono di fronte a una confusione di lingue allorché il numero invase lo spazio euclideo ↩

La grande separazione del sec. XVI tra arte e scienza si verificò unitamente alla comparsa di calcolatori più veloci ↩

Francis Bacon, il *public relations man* dei moderni, aveva tutti e due i piedi nel medioevo ↩

Francis Bacon operò uno strano connubio tra il libro medievale della natura e il nuovo libro a caratteri mobili ↩

L'Adamo di Bacone è un mistico medievale, mentre quello di Milton è un attivista sindacale ↩

In quale misura la pagina prodotta in massa dalla stampa divenne un sostituto della confessione auricolare? ↩

L'Aretino, al pari di Rabelais e di Cervantes, proclamò il significato della tipografia come qualcosa di gargantuano, di fantastico, di sopraumano ↩

Marlowe anticipò il barbaro grido di Whitman impiantando un sistema di diffusione nazionale basato sul *blank verse* – un nascente sistema giambico di suoni adatto alla nuova storia di successo ↩

La stampa, nel trasformare i vari volgari in mezzi di comunicazione di massa, cioè in sistemi chiusi, creò le forze uniformi e centralizzatrici del moderno nazionalismo ↩

La separazione tra musica e poesia trovò un primo riflesso nella pagina stampata ↩

La polifonia orale della prosa di Nashe suona offensiva nei confronti del decoro lineare e letterario ↩

La stampa tipografica fu all'inizio erroneamente scambiata per una macchina di immortalità da tutti eccetto che da Shakespeare ↩

Il carattere portatile del libro, come quello della pittura al cavalletto, incrementò notevolmente il nuovo culto dell'individualismo ↩

L'uniformità e la ripetibilità della stampa crearono l'aritmetica politica del sec. XVII e il calcolo edonistico del sec. XVIII ↩

La logica tipografica ha creato lo *outsider*, l'uomo alienato come tipo dell'uomo integrale, cioè intuitivo e irrazionale ↩

Nella figura di Don Chisciotte, Cervantes affronta l'uomo tipografico ↩

L'uomo tipografico è in grado di esprimere le configurazioni della tecnologia della stampa, ma non è assolutamente in grado di leggerle ↩

Gli storici, anche se consapevoli del fatto che il nazionalismo nacque nel sec. XVI, tuttavia non sanno spiegare questa passione che precedette la teoria ↩

Il nazionalismo esige diritti uguali tra i singoli oltre che tra le nazioni ↩

Gli eserciti cittadini di Cromwell e di Napoleone furono ideali manifestazioni della nuova tecnologia ↩

Gli spagnoli erano stati immunizzati contro la tipografia dalla loro antica contesa con i mori ↩

La stampa ebbe l'effetto di purificare il latino fino a farlo scomparire ↩

La tipografia estese il proprio carattere al fine di regolare e di fissare le lingue ↩

La stampa alterò non soltanto la grafia e la grammatica, ma anche l'accentuazione e l'inflessione delle lingue e rese possibile la sgrammaticatura ↩

Il livellamento dell'inflessione e dei giochi di parole divenne parte del programma di conoscenza applicata nel sec. XVII ↩

La stampa creò l'uniformità nazionale e il centralismo di governo, ma anche

l'individualismo e l'opposizione al governo in quanto tale ↔

Nessuno ha mai commesso un errore di grammatica in una società non-alfabetica
↔

La riduzione delle qualità tattili della vita e del linguaggio rappresentò la raffinatezza tanto ricercata nel Rinascimento e ripudiata invece oggi nell'età elettronica ↔

Il nuovo senso del tempo dell'uomo tipografico è cinematografico, sequenziale e pittorico ↔

Il denudamento della vita conscia e la sua riduzione ad un unico livello creò nel sec. XVII il nuovo mondo dell'inconscio. Il campo è stato liberato dagli archetipi e dagli atteggiamenti della mente individuale, ed è pronto per gli archetipi dell'inconscio collettivo ↔

La filosofia fu altrettanto ingenua della scienza nell'accettare inconsciamente i presupposti, cioè la dinamica, della tipografia ↔

Heidegger fa il *surf* cavalcando l'onda elettronica con la stessa sicurezza con cui Descartes cavalcava l'onda meccanica ↔

La tipografia rese rauche le voci del silenzio ↔

La *galassia Gutenberg* si dissolse teoricamente nel 1916 con la scoperta dello spazio curvo, ma in pratica essa era già stata invasa dal telegrafo due generazioni prima di allora ↔

La *Dunciad* di Pope è un atto di accusa contro il libro stampato in quanto strumento di un revival primitivistico e romantico. La nuda quantità visiva evoca la risonanza magica dell'orda tribale. Il botteghino si profila all'orizzonte come ritorno nella camera dell'eco dell'incantamento bardico ↔

Pope vide il nuovo inconscio collettivo come la somma dei detriti accumulati dalla risacca dell'autoespressione individuale ↔

L'ultimo libro della *Dunciad* esalta il potere metaforico della conoscenza meccanicamente applicata come una stupenda parodia dell'eucarestia ↔

2. Indice bibliografico

A

Anshen, R.N., *Language: An Inquiry into its Meaning and Function*, in *Science of Culture series*, vol. III (New York: Harper, 1957).

Aquinas, T., *Summa Theologica*, part. III (Taurini, Italy: Marietti, 1932).

Aretino, P., *Dialogues, including The Courtesan*, trans. S. Putnam (New York: Covici-Friede, 1933).

– *The Works of Aretino*, trans. Samuel Putnam (New York: Covici-Friede, 1933).

Atherton, J.S., *Books of the Wake* (London: Faber, 1959).

Auerbach, E., *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. W.R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953).

B

Bacon, F., *The Advancement of Learning*, Everyman 719 (New York: Dutton, n.d. [original date, 1605]).

– *Essays or Counsels, Civil and Moral*, ed. R.F. Jones (New York: Odyssey Press, 1939).

Baldwin, C.S., *Medieval Rhetoric and Poetry* (New York: Columbia University Press, 1928).

Bantock, G.H., *The Social and Intellectual Background*, in B. Ford, ed., *The Modern Age*, Pelican Guide to English Literature (London: Penguin Books, 1961).

Barnouw, E., *Mass Communication* (New York: Rinehart, 1956).

Barzun, J., *The House of Intellect* (New York: Harper, 1959).

Békésy, G. von, *Experiments in Hearing*, ed. and trans. E.G. Wever (New York: McGraw-Hill, 1960).

– *Similarities Between Hearing and Skin Sensation*, in «Psychological Review», vol. 66, n. 1, Jan., 1959.

Berkeley, B., *A New Theory of Vision* (1709), Everyman 483 (New York: Dutton, n.d.).

Bernard, C., *The Study of Experimental Medicine* (New York: Dover Publications, 1957).

Bethell, S.L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (London: Staples Press, 1944).

Blake, W., *The Poetry and Prose of William*, ed. G. Keynes (London: Nonsuch Press, 1932).

Boaistuau, P., *Theatrum Mundi*, trans. J. Alday, 1581 (STC 3170).

Bonner, S.F., *Roman Declamation* (Liverpool: Liverpool University Press, 1949).

Bouyer, L., *Liturgical Piety* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame, 1955).

Brett, G.S., *Psychology Ancient and Modern* (London: Longmans, 1928).

Broglie, L. de, *The Revolution in Physics* (New York: Noonday Press, 1953).

Bronson, B.H., *Chaucer and His Audience*, in *Five Studies in Literature* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1940).

Buhler C., *The Fifteenth Century Book* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960).

Burke, E., *Reflections on the Revolution in France* (1790), Everyman 460 (New York: Dutton).

Bushnell, G.H., *From Papyrus to Print* (London: Grafton, 1947).

C

Caponigri, A.R., *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

Carothers, J.C., *Culture, Psychiatry and the Written Word*, in «Psychiatry», Nov., 1959.

Carpenter, E.S., *Eskimo* (identical with «Explorations», no. 9; Toronto: University of Toronto Press, 1960).

Carpenter, E.S., McLuhan H.M., *Acoustic Space*, in idem, eds., *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960).

Carter, T.F., *The Invention of Printing in China and its Spread Westward* (1931), 2nd rev. ed., ed. L.C. Goodrich (New York: Ronald, 1955).

Cassirer, E., *Language and Myth*, trans. S.K. Langer (New York: Harper, 1946).

Castro, A., *Incarnation in Don Quixote*, in A. Flores, M.I. Bernadete, eds., *Cervantes Across the Centuries* (New York: Dryden Press, 1947).

– *The Structure of Spanish History* (Princeton: Princeton University Press, 1954).

Chardin, P.T. de, *Phenomenon of Man*, trans. B. Wall (New York: Harper, 1959).

Chaucer, G., *Canterbury Tales*, ed. F.N. Robinson, Student's Cambridge ed. (Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1933).

Chaytor, H.J., *From Script to Print* (Cambridge: Heffer and Sons, 1945).

Cicero, *De oratore*, Loeb Library no. 348-49 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, n.d.).

Clagett, M., *The Science of Mechanics in the Middle Ages* (Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1959).

Clark, D.L. *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (New York: Columbia University Press, 1922).

Clark, J.W., *The Care of Books* (Cambridge: Cambridge University Press, 1909).

Cobbett, W., *A Year's Residence in America*, 1795 (London: Chapman and Dodd, 1922).

Crombie, A.C., *Medieval and Early Modern Science* (New York: Doubleday Anchor books, 1959).

Crump, G.C., Jacob E.F., eds., *The Legacy of the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1918).

Cruttwell, P., *The Shakespearean Moment* (New York: Columbia University Press, 1955; New York: Random House, 1960, Modern Library paperback).

Curtis, C.P., *It's Your Law* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1954).

Curtius, E.R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. W.R. Trask (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

D

Danielsson, G., *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loanwords in English* (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1948).

Dantzig, T., *Number: The Language of Science*, 4th ed. (New York: Doubleday, 1954, Anchor book).

Descartes, R., *Principles of Philosophy*, trans. Holdvane and Rose (Cambridge: Cambridge University Press, 1931; New York: Dover Books, 1955).

Deutsch, K., *Nationalism and Social Communication* (New York: Wiley, 1953).

Diringer, D., *The Alphabet* (New York: Philosophic Library, 1948).

Dodds, E.R., *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: University of California Press, 1951; Boston: Beacon Press paperback, 1957).

Dudek, L., *Literature and the Press* (Toronto: Ryerson Press, 1960).

E

Einstein, A., *Short History of Music* (New York: Vintage Books, 1954).

Eliade, M., *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. W.R. Trask (New York: Harcourt Brace, 1959).

Eliot, T.S., *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1932).

F

Farrington, B., *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science* (London: Lawrence and Wishart, 1951).

Febvre, L., Martin, H.J., *L'Apparition du livre* (Paris: Editions Albin Michel, 1950).

Fisher, H.A.L., *A History of Europe* (London: Edward Arnold, 1936).

Flores, A., Bernadete M.I., eds., *Cervantes Across the Centuries* (New York: Dryden Press, 1947).

Ford, D., ed., *The Modern Age*, The Pelican Guide to English Literature (London: Penguin Books, 1961).

Foster, E.M., *Abinger Harvest* (New York: Harcourt Brace, 1936; New York: Meridian Books, 1955).

Frazer, J. Sir, *The Golden Bough*, 3rd ed. (London: Macmillan, 1951).

Friedenberg, E.Z., *The Vanishing Adolescent* (Boston: Beacon Press, 1959).

Fries, C.C., *American English Grammar* (New York: Appleton, 1940).

Frye, N., *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

G

Giedion, S., *Mechanization Takes Command* (New York: Oxford University Press, 1948).

– *The Beginnings of Art* (in progress, quoted in E. Carpenter, H.M. McLuhan, eds., *Explorations in Communication*).

Giedion-Welcker, C., *Contemporary Sculpture*, 3rd rev. ed. (New York: Wittenborn, 1960).

Gilman, S., *The Apocryphal Quixote*, in A. Flores, M.I. Bernadete, eds., *Cervantes Across the Centuries* (New York: Dryden Press, 1947).

Gilson, E., *La Philosophie au Moyen Age* (Paris: Payot, 1947). 428

– *Painting and Reality* (New York: Pantheon Books, Bollingen Series, xxxv. 4, 1957).

Goldschmidt, E.P., *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* (Oxford: Oxford University Press, 1943).

Goldsmith, O., *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, cited by L. Lowenthal in *Popular Culture and Society*.

Gomdrich, E.R., *Art and Illusion* (New York: Pantheon Books, Bollinger Series xxxc. 5, 1960).

Greenslade, S.L., *The Work of William Tyndale* (London and Glasgow: Blackie and Son, 1938).

Groningen, B. van, *In the Grip of the Past* (Leiden: E.J. Brill, 1953).

Guérard, A., *Life and Death of an Ideal: France in the Classical Age* (New York: Scribner, 1928).

Guilbaud, G.T., *What is Cybernetics?* trans. V. Mackay (New York: Grove Press, Evergreen ed., 1960).

H

Hadas, M., *Ancilla to Classical Learning* (New York: Columbia University Press, 1954).

Hajnal, I., *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, 2nd ed. (Budapest: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini, 1959).

Hall, E.T., *The silent Language* (New York: Doubleday, 1959).

Harrington, J.H., *The Written Word as an Instrument and a Symbol of the Christian Era*, Master's thesis (New York: Columbia University, 1946).

Hatzfeld, H., *Literature Through Art* (Oxford: Oxford University Press, 1952).

Hayes, C., *Historical Evolution of Modern Nationalism* (New York: Smith Publishing Co., 1931).

Heisenberg, W., *The Physicist's Conception of Nature* (London: Hutchinson, 1958).

Hildebrand, A. von, *The Problem of Form in the Figurative Arts*, trans. M. Meyer, R.M. Ogden (New York: G. E. Stechert, 1907, reprinted 1945).

Hillyer, R., *In Pursuit of Poetry* (New York: McGraw-Hill, 1960) 232.

Hollander, J., *The Untuning of the Sky* (Princeton: Princeton University Press, 1961).

Hopkins, G.M., *A Gerard Manley Hopkins Reader*, ed. John Pick (New York and London: Oxford University Press, 1953).

Huizinga, J., *The Waning of the Middle Ages* (New York: Doubleday, 1954; Anchor book).

Hutton, E., *Pietro Aretino, The Scourge of Princes* (London: Constable, 1922).

Huxley, T.H., *Lay Sermons, Addresses and Reviews* (New York: Appleton, 1871).

I

Inkeles, A., *Public Opinion in Russia* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950).

Innis, H., *Empire and Communication* (Oxford: University of Oxford Press, 1950).

– *Essays in Canadian Economic History* (Toronto: University of Toronto Press, 1956).

– *The Bias of Communication* (Toronto: University of Toronto Press, 1951).

– *The Fur Trade in Canada* (New Haven: Yale University Press, 1930).

Ivins, W., Jr., *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946).

– *Prints and Visual Communication* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

J

James, A.L., *Our Spoken Language* (London: Nelson, 1938).

Johnson, S., *Rambler no. 4* (March 31, 1750).

Jones, R.F., *The Triumph of the English Language* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1953).

Jonson, B., *Volpone* (Firenze: Sansoni, 1943).

Joseph, B.L., *Elizabethan Acting* (Oxford: Oxford University Press, 1951).

Joyce, J., *Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1939).

– *Ulysses* (New York Modern Library, 1934; New York: Random House, 1961 [new ed.]).

K

Kant, E., *Critique of Practical Reason*, 1788, Library of Liberal Arts ed.

Kantorowicz, E.H., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

Kenyon, F.C., *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (Oxford: Clarendon Press, 1937).

Kepes, G., *The Language of Vision* (Chicago: Paul Theobald, 1939).

Killham, J., ed., *Critical Essays on Poetry of Tennyson* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960).

L

Latourette, K.S., *The Chinese, Their History and Culture* (New York: Macmillan, 1934).

Leclerc, J., *Toleration and the Reformation*, trans. T.L. Westow (New York: Association Press; London: Longmans, 1960).

Leclercq, D.J., *The Love for Learning and the Desire for God*, trans. C. Misrahi (New York: Fordham University Press, 1961).

Leibnitz, G., *Selections from*, ed. P.P. Wiener (New York: Scribners, 1951).

Lever, J.W., *The Elizabethan Love Sonnet* (London: Methuen, 1956).

Lewis, C.S., *English Literature in the Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1954).

Lewis, D.B. Wyndham, *Doctor Rabelais* (New York: Sheed and Ward, 1957).

Lewis, P. Wyndham, *The Lion and the Fox* (London: Grant Richards, 1927).

– *Time and Western Man* (London: Chatto and Windus, 1927).

Lord, A.B., *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960).

Lowe, E.A., Handwriting, in *The Legacy of the Middle Ages*, ed. G.C. Crump, E.F. Jacob (Oxford: Oxford University Press, 1928).

Lowenthal, L., *Literature and the Image of Man* (Boston: Beacon Press, 1957).

– *Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, New York: Prentice-Hall, 1961).

Lukasiewicz, J., *Aristotle's Syllogistic* (Oxford: Oxford University Press, 1951).

M

Mahood, M.M., *Shakespeare's Wordplay* (London: Methuen, 1957).

Mallet, C.E., *A History of the University of Oxford* (London: Methuen, 1924).

Malraux, A., *Psychologie de l'art*, vol. I, *Le Musée imaginaire* (Geneva: Albert Skira Editeur, 1947).

Marlowe, C., *Tamburlaine the Great*.

- Marrou, H.I., *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (Paris: de Coddard, 1938).
- McGeoch, J.A., *The Psychology of Human Learning* (New York: Longmans, 1942).
- McKenzie, J.L., *Two-Edged Sword* (Milwaukee: Bruce Publishing Co., 1956).
- McLuhan, H.M., ed. with E.S. Carpenter, *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960).
- *Inside the Five Sense Sensorium*, in «Canadian Architect», vol. 6, no. 6, June, 1961.
- *Joyce, Mallarmé and the Press*, in «Sewanee Review», inverno, 1954.
- *Myth and Mass Media*, in H.A. Murray, ed., *Myth and Mythmaking* (New York: George Braziller, 1960).
- *Printing and Social Change*, in *Printing Progress: A Mid-Century Report* (Cincinnati: The International Association of Printing House Craftsmen, Inc., 1959).
- «Tennyson and Picturesque Poetry», in John Killham, ed., *Critical Essays of the Poetry of Tennyson* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960).
- *The Effects of the Improvement of Communication Media*, in «Journal of Economic History», Dec., 1960.
- *The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century*, in idem, eds., *Explorations in Communication*, cit.
- *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (New York: Vanguard Press, 1951).
- Mellers, W., *Music and Society* (London: Denis Dobson, 1946).
- Merton, T., *Liturgy and Spiritual Personalism*, in *Worship magazine*, Oct., 1960.
- Milano, P., ed., *The Portable Dante*, trans. L. Binyon, D.G. Rossetti (New York: Viking Press, 1955).
- Mill, J. Stuart, *On Liberty*, ed. A. Castell (New York: Appleton-Century-Crofts, 1947).
- Mitchell, W.F., *English Pulpit Oratory from Andrewes to Tillotson* (London: Macmillan, 1932).
- Montagu, A., *Man: His First Million Years* (Cleveland and New York: World Publishing Co., 1957).
- More, T., *Utopia* (Oxford: Clarendon Press, 1904).
- More, T., *St. Thomas: Selected Letters* (1557), ed. E.F. Rogers (New Haven: Yale University Press, 1961).
- Morison, S.E., *Admiral of the Ocean Sea* (New York: Little Brown, 1942).
- Morris, E.P., *On Principles and Methods in Latin Syntax* (New York: Scribners, 1902).
- Moxon, J., *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (1683-84), ed. H. Davis, H. Carter (London: Oxford University Press, 1958).

Muller-Thym, B.J., *New Directions for Organization Practice*, in *Ten Years Progress in Management, 1950-1960* (New York: American Society of Mechanical Engineers, 1961).

Mumford, L., *Sticks and Stones* (New York: Norton, 1934; 2nd rev. ed., New York: Dover Publications, 1955).

N

Nef, J.U., *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958).

O

Ong, W., *Ramist Classroom Procedure and the Nature of Reality*, in *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. I, no. 1, inverno 1961.

– *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958).

– *Ramist Method and the Commercial Mind*, in *Studies in the Renaissance*, vol.VIII, 1961.

Opie, I. e P., *Lore and Language of Schoolchildren* (Oxford: Oxford University Press, 1959).

P

Panofsky, E., *Gothic Architecture and Scholasticism*, 2nd ed. (New York: Meridian Books, 1957).

Patison, B., *Music and Poetry of the English Renaissance* (London: Methuen, 1948).

Pirenne, H., *Economic and Social History of Medieval Europe* (New York: Harcourt Brace, 1937; Harvest book 14).

Plato, *Dialogues*, trans. B. Jowett (New York: 1895).

Polanyi, K., *The Great Transformation* (New York: Farrar Strauss, 1944; Boston: Beacon Press paperback, 1957).

– Arenberg C. M., Pearson H.W., eds., *Trade and Market in Early Empires* (Glencoe, Ill.: The Free Press, 1957).

Pope, A., *The Dunciad*, ed. by J. Sutherland, 2nd ed., (London: Methuen, 1953).

Popper, K.R., *The Open Society and its Enemies* (Princeton: Princeton University Press, 1950).

Poulet, G., *Studies in Human Time*, trans. E. Coleman (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956; New York: Harper Torch Books, 1959).

Pound, E., *The Spirit of Romance* (Norfolk, Conn.: New Directions Press, 1929).
Powys, J.C., *Rabelais* (New York: Philosophic Library, 1951).

R

Rabelais, F., *The Works of Mr. Francis*, trans. Sir Thomas Urquhart (New York: Harcourt, 1931).

Rashdall, H., *The University of Europe in the Middle Ages*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1936).

Riesman, D.J., Denny R., Glazer N., *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press, 1950).

Rostow, W.W., *The Stages of Economic Growth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1960).

Ruskin, J., *Modern Painters*, Everyman ed. (New York: Dutton, 1906).

Russel, B., *ABC of Relativity* (1st ed., 1925), rev. ed. (London: Allen and Unwin, 1958; New York: Mentor paperback, 1959).

– *History of Western Philosophy* (London: Allen and Unwin, 1946).

Ryan, E.J., *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* (Cartagena, Ohio: Messenger Press, 1951).

Ryle, G., *The Concept of Mind* (London: Hutchinson, 1949).

S

Saint B., *De opera manum cotidiana* in *The Rule of Saint Benedict*, ed. and trans. by A.J. McCann (London: Burns Oates, 1951).

Sartre, J.-P., *What is Literature?* trans. B. Frechtman (New York: Philosophic Library, 1949).

Schoeck, R.J., Taylor, J., eds., *Chaucer Criticism* (Notre Dame, Ind.: Notre Dame University Press, 1960).

Schramm, W., Lyle, J., Parker, E.D., *Television in the Lives of Our Children* (Stanford, Calif.: University of California Press, 1961).

Seligman, K., *The History of Magic* (New York: Pantheon Books, 1948).

Seltman, Ch.Th., *Approach to Greek Art* (New York: E. P. Dulton. 1960).

Shakespeare, W., *The Complete Works of*, ed. G.L. Kittredge (Boston, New York, Chicago: Ginn and Co., 1936).

– *Troilus and Cressida*, First Quarto Collotype Facsimile.

Shakespeare Association (Sidgwick. and Jackson, 1952).

Siebert, F. S., *Freedom of the Press in England 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1952).

Simson, O. von, *The Gothic Cathedral* (London: Routledge and Kegan Paul, 1956).

Sisam, K., *Fourteenth Century Verse and Prose* (Oxford: Oxford University Press, 1931).

Smalley, B., *Study of the Bible in the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1952).

Spengler, O., *The Decline of the West* (London: Allen and Unwin, 1918).

Sutherland, J., *On English Prose* (Toronto: University of Toronto Press, 1957).

T

Tawney, R.H., *Religion and the Rise of Capitalism: Holland Memorial Lectures*, 1922 (New York: Pelican books; 1947).

Thomas, W.I., Znaniecki, F., *The Polish Peasant in Europe and America* (first published Boston: R.G. Badger, 1918-20; New York: Knopf, 1927).

Tocqueville, A. de, *Democracy in America*, trans. Phillips Bradley (New York: Knopf paperback, 1944).

Tuve, R., *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago: University of Chicago Press, 1947).

U

Usher, A.P., *History of Mechanical Inventions* (Boston: Beacon Press paperback, 1959).

W

White, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (London: Faber and Faber, 1957).

White, L.A., *The Science of Culture* (New York: Grove Press, 1949).

White, L., *Technology and Invention in the Middle Ages*, in «Speculum», vol. XV, April, 1940.

Whitehead, A.N., *Science and the Modern World* (New York: Macmillan, 1926).

Whittaker, E. Sir, *Space and Spirit* (Hinsdale, Ill.: Henry Regnery, 1948).

Whyte, L.L., *The Unconscious Before Freud* (New York: Basic Books, 1960).

Wiley, B., *The Seventeenth Century Background* (London: Chatto and Windus, 1934).

Williams, A., *Pope's Dunciad* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1955).

Williams, R., *Culture and Society 1780-1850* (New York: Columbia University Press, 1958; Anchor books, 1959).

Williamson, G. *Senecan Amble* (London: Faber and Faber, 1951).

Wilson, J., *Film Literacy in Africa*, in *Canadian Communications*, vol. I, no. 4, Summer, 1961.

Wolfflin, H., *Principles of Art History* (New York: Dover Publications, 1915).

Wordsworth, C., *Scholae Academicæ: Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1910).

Wright, L.B., *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1935).

Y

Young, J.Z., *Doubt and Certainty in Science* (Oxford: Oxford University Press, 1961).

Opere tradotte in italiano

Auerbach E., *Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

Bacone F., *Opere filosofiche*, Laterza, Bari 1965.

Bernard C., *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*, Einaudi, Torino 1951.

Benedetto Da Norcia (SAN), *La regola*, La Nuova Italia, Firenze 1958.

Broglie L. De, *I quanti e la fisica moderna*, Einaudi, Torino 1938.

Burke E., *Riflessioni sulla rivoluzione francese*, Cappelli, Bologna 1930.

Carpenter E.S., McLuhan H.M., *Le comunicazioni di massa*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Cassirer E., *Linguaggio e mito*, Il Saggiatore, Milano 1968.

Dantzig T., *Il numero, linguaggio della scienza*, La Nuova Italia, Firenze 1965.

Descartes R., *Opere*, a cura di E. Garin, Laterza, Bari 1967.

Doods E.R., *I Greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1959.

Einstein A., *Breve storia della musica*, La Nuova Italia, Firenze 1960.

Eliade M., *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1967.

Farrington B., *Francesco Bacone filosofo dell'età industriale*, Einaudi, Torino 1967.

Fisher H.A.L., *Storia d'Europa*, Laterza, Bari 1955.

Frazer J., *Il ramo d'oro*, Einaudi, Torino 1950.

Frye N., *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969.

- Giedion S., *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Gilson E., *La filosofia nel medioevo*, Vallecchi, Firenze 1952.
- Gombrich E.H., *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965.
- Hall E.T., *Il linguaggio silenzioso*, Bompiani, Milano 1969.
- Hildebrand A. Von, *Il problema della forma*, G. D'Anna, Messina 1949.
- Huizinga J., *L'autunno del medioevo*, Sansoni, Firenze 1966.
- Joyce J., *La veglia di Finnegan e Ulisse in Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1961.
- Kant E., *Critica della ragion pratica*, Laterza, Bari 1909.
- Lecler J., *Storia della tolleranza nel secolo della Riforma*, Marcelliana, Brescia 1967.
- Leclercq D.J., *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Sansoni, Firenze 1965.
- Marlowe Ch., *Teatro completo*, a cura di J.R. Wilcock, Adelphi, Milano 1966.
- McLuhan H.M., Carpenter E.S., (a cura di), *Le comunicazioni di massa*, La Nuova Italia, Firenze 1966.
- McLuhan H.M., *La sposa meccanica*, Bompiani, Milano 1951.
- Mill J.S., *La libertà e altri saggi*, Bompiani, Milano 1946.
- More Th., *L'Utopia o la miglior forma di repubblica*, Laterza, Bari 1970.
- Pirenne H., *Storia economica e sociale del medioevo*, Garzanti, Milano 1967.
- Platone, *Opere*, Laterza, Bari 1974.
- Popper K.R., *La società aperta e i suoi nemici*, vol. I, *Platone totalitario*, Armando, Roma 1974; vol. II; *Hegel e Marx falsi profeti*, Armando, Roma 1974.
- Pound E., *Lo spirito del romanzo*, Vallecchi, Firenze 1959.
- Rabelais F., *Gargantua e Pantagruelle*, Einaudi, Torino 1953.
- Riesman D., e altri, *La folla solitaria*, Il Mulino, Bologna 1956.
- Rostow W. W., *Gli stadi dello sviluppo economico*, Einaudi, Torino 1962.
- Russell B., *L'abc della relatività*, Longanesi, Milano 1960.
- Russell B., *Storia della filosofia occidentale*, Longanesi, Milano 1948.
- Sartre J.-P., *Che cos'è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Shakespeare W., *Opere*, a cura di M. Praz, Sansoni, Firenze 1964.
- Spengler O., *Il tramonto dell'occidente*, Longanesi, Milano 1957.
- Tawney R.H., *La religione e la genesi del capitalismo*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Thomas W.L., Znaniecki F., *Il contadino polacco in Europa e in America*, Edizioni di Comunità, Milano 1968.
- Tocqueville A. De, *La democrazia in America*, Cappelli, Bologna 1957.
- Tommaso D'aquino San, *Summa Theologica*, parte III, Marietti, Torino 1932.
- Whitehead A.N., *Scienza e mondo moderno*, Bompiani, Milano 1945.
- Whittaker E., *Spazio e spirito*, Edizioni Paoline, Roma 1958.

Williams R., *Cultura e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino 1968.

Young J.Z., *La fabbrica della certezza scientifica*, Boringhieri, Torino 1966.

Opere di McLuhan e su McLuhan

McLuhan M., McLuhan E., Hutchon K., *Città come aula. Per capire il linguaggio e i media*, trad. a cura di A. Lorenzini, 1980.

McLuhan M., *Dall'occhio all'orecchio*, trad. di A. Lorenzini (in corso di stampa).

G. Gamaleri, *La galassia McLuhan. Il mondo plasmato dai media?*, 1976.

F. Orlando, *Mass media e terrorismo secondo Marshall McLuhan* (pp. 95-101), in *Siamo in guerra*, 1980.

Dopo la morte del più noto filosofo di mass-media, il 1° gennaio 1981 a Toronto, sono apparse presentazioni critiche della sua opera in tutti i giornali e le riviste più importanti d'Italia e fuori d'Italia.

Citiamo, tra gli altri scritti:

R. Minore, *Brillante. Anche troppo*, in "Il Messaggero", 2-1-1981.

U. Eco, *È morto M. McLuhan*, in "La Repubblica", 2-1-1981.

G. Nascimbeni, *Scompare un altro profeta inascoltato*, in "Corriere della Sera", 3-1-1981.

G. Gamaleri, *McLuhan: è nella dignità dell'uomo il contatto scienza-fede cristiana*, in "Il Tempo", 3-1-1981.

Armando Editore | Classici Armando

La galassia Gutenberg
Nascita dell'uomo tipografico
Marshall McLuhan
Titolo Originale

The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man

© University of Toronto Press, 1962

Traduzione di Stefano Rizzo

Introduzione di Gianpiero Gamaleri

Prima edizione elettronica: febbraio 2013

ISBN 978-88-6677-284-2

© 1976-2013 Armando Armando s.r.l.

Viale Trastevere, 236 - 00153 Roma

Direzione - Ufficio Stampa: 06 5894525

Direzione editoriale e Redazione: 06 5817245

Amministrazione - Ufficio Abbonamenti: 06/5806420

Fax 06/5818564

e-mail: redazione@armando.it;

segreteria@armando.it

Web: www.armando.it

eBook Design



e-mail ilmenocchio@gmail.com

Web www.ilmenocchio.it

Twitter [@ilMenocchio](https://twitter.com/ilMenocchio)